

أصدر فريق البحث في البلاغة والحجاج  
«مكتبة آداب متوبة تونس»، ويؤشراف  
من الأستاذ حمادي صمود مؤلفاً في  
أكثر من أربعين صفحة تحت عنوان:  
«أهم نظريات الحجاج في التقاليد

الفريية من أرسطو إلى اليوم»<sup>(١)</sup>. وهو مؤلف يتكون من مقدمة للأستاذ  
عبدالقادر المهيري وستة بحوث، وهي بحوث أعدت بدعم مادي من الإدارة  
العامة للبحث العلمي في وزارة التعليم العالي بتونس.

إنه مؤلف يقدم أهم نظريات الحجاج في التراث الفريي، انطلاقاً من  
الإغريق مع أراء سقراط وأفلاطون، وخاصة مؤلفات أرسطو، ومنتهياً  
بمعرض محتوى أهم المصنفات التي ألقت حديثاً في الموضوع.  
وكما جاء في مقدمة الأستاذ المهيري، تعرض محتوى هذه المصنفات  
الصعبة عمل هام في إعادة بناء الثقافة من قراءة متأنية لها، قصد فشل  
ما جاء فيها، والرجوع أحياناً إلى التراث اليوناني بل الفلسفي عامة لأنها  
لم توضع بمعزل عنه. وهي من جهة أخرى مصنفات أساسية، تساعد على  
رسم الإطار الذي ينبغي أن يراعى في إعادة قراءة التراث البلاغي.

وودونا سنحاول أن تعرض هنا كل بحث بإيجاز، وكل هدفنا أن  
نلفت انتباه القارئ إلى أهمية العمل الذي لا يخلو على كل من قراء،  
المجهود الكبير الذي قام به أعضاء الفريق والقيمة العلمية لبحوثهم<sup>(٢)</sup>.

1 - يقدم شيخ الحلقة «كما سماء ع. المهيري» حمادي صمود، لهذا العمل  
الجماعي ببحث يحمل عنوان «مقدمة في الخلفية النظرية  
للمصطلح». وهو ينطلق من التأكيد على أهمية التدقيق

الاصطلاحى، حتى يتبين الفرق بين التقاليد الغربية والتقاليد العربية.

فالحقل المعنوي لكلمة *Rhetorique* غير مطابق في الأعم، للحقل الذي تبنيه كلمة «بلاغة» في السان العربية، ولهذا أبقي الترجمة على المصطلح في لغته الأصلية فقالوا «**ريطوريكا**»، وسماها الفلاسفة الذين اهتموا بترجمة كتاب أرسطو بـ «**الحظابة**».

إن البلاغة العربية تختلف عن الحظابة الأرسطية اختلافاً ظاهراً، من حيث ظروف نشأتها، والحاجة إليها، والتحويلات التي جرت في صلبها بتغير السباق التاريخي الخاص لها. فهي لم تنشأ كالحظابة الأرسطية نشأة فلسفية منطقية، ولم تكن تهتم بالخطاب في أخصيصة وحججه وحقائقه، بل كانت تدفع إلى الاهتمام بصورته وشكله، وما يتوافر فيه من طرق القول وأساليب التعبير. فالبلاغة العربية ظهرت تباشيرها في أحضان الشعر، والشعر ودعه من إيقاعه وقضيه من هيبة القول فيه، ومباحث الإعجاز احتضت في الأخرى بشكل القرآن. وهبانه، ونصاريته كلامه، ولم تنسبه إلى أن الإعجاز قد يأتي من الحجج والسياسة التي ينهجها في ترتيبها، لتتضافر مع الشكل والهيئة ويبلغ النص من سامعه قصده.

إنه أمر محير - يقول حمادي صمود - خاصة أن النص المؤسس لهذه البلاغة كتبه رجل «المحافظ» محاجة ومناظرة، ومتكلم قاهم لأليات الاحتجاج ولغضائه ووظائفه. ومع ذلك لم يبق من هذا الفكر إلا المقاييس المتعلقة ببلاغة النص، من جملة ما فيه من حلية وزينة وشكل، فمنذ مطلع القرن الرابع الهجري أصبحت البلاغة العربية مسرداً بالوجوه والتصوير، وأقاط اليدع وأساليب أداء المعنى القائمة في النص بالأساس. وحمادي صمود لا يستثنى من ذلك عبد القاهر الجرجاني.

وليس تفسير هذا الأمر بالهين المبدول، فالفكر العربي الإسلامي

عرف قسوتاً من الجدل والمناظرة والخلاف وعلم الكلام، وعرفت الأمة خلافاً عميقاً حول السلطة، كان من الممكن أن يكون فرصة لقبول الخلاف كمعنى من معاني الوجود، والاعتراف للرأي الآخر بحق التعبير، والخروج من منطق التسلط والعنف، لكن الأمور الخلافية حسمت بعد السيف، فترسخت السلطة الغالبة في منطق الإقصاء وسط القوة المطلق، فأنكمش القول وتراجع عن الحجّة والرأي واعتمد الحليّة والزينة. ويضاف إلى كل هذا أن القرآن جاء حجة المجمع، فأقرّ الحجّة من خارج النص لا من النص. وأقام نصاً حجة على نص، وهو يدعو إلى الإجماع والائتلاف، إلى القرينة والاختلاف.

لقد كانت البلاغة العربية منذ نشأتها متحسرة ضيقة مهتصة من الخطاب يظهره اللغوي وبمحسّنات وطرق القول. فهي بلاغة منحصرة في العبارة والشكل. أما الخطابة الأرسطية فقد بدأت عامة، لكنها هي الأخرى تتعرف الانحصار عند وثت مكر. فقد تخلصت من أقسامها الثلاثة: الخليل القول والذاكرة، ثم اعتد الانحصار إلى الأقسام الثلاثة الكبرى: المشاوري والمشاوري والفتيش. وتواضعت الطبق في العصور الحديثة، إلى أن ظهر مفهوم الاستعارة المعصية، وهي استعارة ضخمة، ابتليت كل الوجوه والمجازات والصور.

إلا أن في قمرنا «العشرين» هو المقصود هنا تيارات أعطت الانطلاق للاهتمام بالمجّاج في مختلف اتجاهاته، فالعصر عصر الخطابة بمعناها الواسع.

إن الأمثلة والقضايا التي طرحها بحث حمادي صمود تشير الكثير من النقاش:

ألا يمكن القول إن البلاغة العربية، بدأت عامة مع المجاحظ، كما بدأت عامة مع أرسطو، ثم صارت بعد ذلك منحصرة بدءاً من المجاحظ

نفسه، الذي بدأ اهتمامه ينحصر في الكتاب نفسه «البيان والتبيين» من الاهتمام بالقول السيميائي إلى الاهتمام بالقول اللغوي عامة بالقول الخطبي؟».

أفلا يصح أن نتحدث عن المعنى نفسه لكلمة *Rhétorique* = **بلاغة**، عند العرب وعند الإغريق، فالكلمة الإغريقية انحسرت حتى أصبحت تعني ما يدعي ح. صمود، أن كلمة البلاغة تعنيه عند العرب، ومن جهة أخرى يصعب أن ندعي أن البلاغة العربية انحصرت اهتمامها في البعد الأسلوبى والشعري وبالمعنى الضيق الذي يستفاد من كلام الأستاذ صمود، فقد كان هناك اهتمام بالبعد الشعري في معناه العام كما أن هناك اهتماماً بالبعد التداولي عند أغلب البلاغيين العرب؟.

2 - ويأتي البحث الثاني للأستاذ هشام الرزقي تحت عنوان «**الحجاج عند أرسطو**». وهو بحث طویل في أكثر من عشرين صفحة، يعتبر جزءاً من بحث للباحث في نظرية الحجاج عند أرسطو.

يقف الباحث في البداية عند المشهد الحجاجي بأثينا، في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، أي عند الصراع بين الفيلسوف «أفلاطون» والسقراطي. فيبين أن هذا الصراع أنتج نظريتين مختلفتين إلى وضع القول في علاقته بمسألتي المعرفة والقيم الحاصنة للاجتماع الإنساني. إنه صراع دفع الفلاسفة الإغريق إلى درس القول الحجاجي وأجناس الأقاويل ونشر المسأليات الفلسفية التي يثيرها كل جنس منها درساً ونشراً، لا نجد ما يضاهاها عملاً في أية حضارة قديمة أو وسيطة.

إن دراسة الحجاج في الفلسفة الإغريقية، تنزلت في إطار ما كان بين الفلاسفة والسقراطيين من صراع. يبدأ أفلاطون وتبعه فيه أرسطو وواصله على نحو من الانحياز ديكاوت.

لقد قدم أفلاطون مشروعاً في صناعة خطابة «قد تروق للأكله» في

تصوره. والألهة عتده هي عنوان الحق والخير والجمال. أي عنوان قيم أساسية في تصويره لبنا الإنسان. ومشروعه ليس سفسطائياً، لأنه يجعل الحجاج بين الإنسان والإنسان في شؤون الاجتماع والسياسة صادراً عن الحقيقة، لا عن المحتمل والظن «أو المشهورات». وقاصداً إلى الفضيلة والخير لا إلى تحقيق المآرب بسلطة القول.

لقد خشي أفلاطون على الإنسان والمدينة من الحجاج السفسطائي، لأنه حجاج يزيّف القول، والقول هو أخص ما يؤسس إنسانية الإنسان، ولذلك آمن بأكادة تأسيس خطابة بديل أرادها خطابة جدلية أي فلسفية.

إن مشروع أفلاطون قد استثار عند هشام الريلي أسئلة أهمها: هل يمكن للجدل وهو قول يتعمالي على موضوعات الوجود في تجربتها له أن يكون «علماً» أو «قريباً جداً من العلم»؟ وما الفرق بين القول الجدلي والقول العلمي في إطار العلاقة التي أرساها أفلاطون بينهما؟ وهل يمكن أن نطمع في بلوغ الحقيقة في مجال أحكام القضية التي تدور عليها الخطابة؟ وهل يمكن أن تبلغ الحقيقة في مسائل تتعلق بحجة الممكن وهي الجهة التي يقع فيها القول الخطبي؟ وهل الخطبة الجدلية ممكنة في ضوء ما يستثيره السؤالان السابقان؟ والسؤال الأهم: أليس في حرص أفلاطون على بناء خطبة «قد تروق للأئمة» قتل لخطابة لا تقول إنها تروق للبشر بل نقول إن البشر يحتاجون إليها؟!

بعد أفلاطون، سيؤسس أرسطو نظرية في الحجاج، وفي أعطاف تلك النظرية محاربة للسفسطائيين في عقر قولهم، وخروج عن النظرية الأفلاطونية في الحجاج.

في كتابيه «المواضع» وه التيكيتات السفسطائية» درس أرسطو الاستدلال، والقرضية الأساسية التي قام عليها هذا الدرس وفي الأوغانون عموماً هي التالية: يتحقق الاستدلال في أماديل الإنسان جميعاً بشكلين

جامعين هما القياس والاستقراء، والفرق بينهما في «الانجاء»: فالقياس هو إخراج جزئي من كلي، والاستقراء هو إخراج كلي من جزئيات.

فالاستدلال في المجالات جميعاً واحد في «الصورة»، مختلف في «المادة»، فإذا كانت المقدمات في القياس صادقة وضرورية كان القياس جدلياً، وإذا كانت من «المحتملات» أو «الأراء» وأضمرت إحدى المقدمتين كان القياس خطيبياً. لكن لوقوع المقدمات الخطيبية في باب المشهورات، ثم اختزال هذا الثالوث في ثنائية، فجاء الاستدلال نوعين جامعين هما الاستدلال البرهاني والاستدلال الجدلي. أما الاستدلال السفسطائي فهو استعمال «ظاهري» لا حقيقي للاستدلال الجدلي. وفي إطار دراسة الاستدلال عموماً تنزلت نظرية أرسطو في الخطق، فالاستدلال قد يكون منتجاً وقد لا يكون، والمنطق هو دراسة لقواعد التي يكون بها الاستدلال منتجاً.

لقد تناولت دراسة الحجاج عند أرسطو في مشروع دراسة الاستدلال، واستعرضت قواعده المنتجة في أحاسن الأقاويل الجامعة، التي تستعمل في ضمانات حياة الإنسان المختلفة. وبذلك كان تناول الأرسطي للحجاج تناوياً منطقياً بالأساس، وإن وسع في «الخطابة» بالخصوص ووافد نسبية اجتماعية وأخلاقية وسياسية.

وإن حرص أرسطو على دراسة قواعد الاستدلال المنتج في الأقاويل جميعاً، جعل منطقته يحتضن البرهان والحجاج معاً، أو جعل منطقته منتقلين: منطق البرهان ومنطق الرجحان.

في هذا الإطار الحاضن تتدرج دراسة الحجاج عند أرسطو، لكن هناك إطار حاضن ثان يتعلق بالدراسة اللغوية الأتولوجية؛ فدراسة الاستدلال في القول البرهاني، والاستدلال في القول الجدلي إنما تختلجان من جهة صورة وجود المحمول للموضوع في كل منهما، فهي صورة

«الضروري» في الأول، وصورة «الممكن» أو «المحتمل» في الثاني، وهذا الاختلاف لغوي أنطولوجي. وتعدّ إجراء اختيار الصدق والكذب على القول الشعري إنما يرجع إلى وضع هذا القول من الناحية المنطقية الأنطولوجية.

لقد ناقش أرسطو أفلاطون والسفسطائيين، وسعى إلى تجاوز تصوراتهما. ففي كتابه «المواضع» تغيير للمجال الذي أراد أفلاطون أن يجعل فيه الجدل، وتغيير للوضع الذي أراد له في نسق بناء المعرفة، وفي كتابه «التيكيات السفسطائية»، كشف عن صور الاستدلال في الحجاج السفسطائي، وفتح لباب جديد في البحث يمثّل في دراسة آليات المغالطة في الحجاج، وفي كتاب «الخطابة» إرساء لطباعة خطابة تختلف عما تصوره أفلاطون وكل السابقين. فإذا كان أفلاطون يقدّم «الظن»، ويحلّ الجدل المنزلة الرابعة في الصرح الفلسفي، فإن الفيلسوف في نظر أرسطو «يضطر» في بعض المشتريات إلى اعتماد «المشهورات»، لأنها ضرورية في المعرفة والفعل، ولا معنى لتجاهلها إلا إضعافها من البحث الفكري. وخلافاً لأفلاطون، فالجدل عنده ليس المطلوب منه الحقيقة بالأساس بل امتحان ما هو خلاف «المشهورات»، أي في عوالم الاعتقاد كما تقول اليوم للاقتراب من الحقيقة. وبهذا قطع أرسطو مع تصور أفلاطون، متراجاً الجدل في مجال الحجاج، الجدل بما هو ممارسة قولية فكرية تقابل البرهان عنده.

وإذا كان أفلاطون قد سعى إلى جعل الخطابة جدلية أي فلسفية موضوعها الحقيقة، فإن أرسطو ميز الخطابة من الجدل، واعتبر الإنسان في حاجة إلى القول الخطبي، حاجته إلى القول الجدلي مع ما بينهما من صلة.

وإذا كانت الخطابة في السابق خطابة تأثير «أي توجيه ولفتة»، فإن أرسطو حول مركز الثقل في هذه الصناعة من التأثير إلى الإقناع، لأن

التأثير خطير على القيم التي تستند إليها الأحكام والأفعال في المجتمع. والأصح أنه أراد أن يقيم توازناً بين التأثير والإقناع، بمقتضاء يكون الأول خادماً للثاني وتامها له. ومع أنه توازن صعب لن يسمد طويلاً، فهو يمثل المبدأ الأساسي الأول في نظرية المحجاج الخطيبي عند أرسطو، وعليه قام معمار كتاب «الخطابة».

وبهذا التحويل جعل أرسطو صناعة الخطابة خادمة للقول الراجح في مجال المعقول بالأساس، بعد أن كانت صانعة للقول المقصود به تحريك الانفعالات.

لقد نيه أرسطو إلى شبروع استعمال المحجاج في التفاعل القولي، وانسراجه إلى غالب الأتاويل. لكنه اهتم بنحسين حجاجيين جامين هما «المناقشة الجدلية» و«الخطبة»، وروا «التحليل الأرسطي لقواعد هذين الجنسيتين، وقل هشام الريلي على تقطين حجاجيين، ويشرح تسمية الأول «حجاجاً جدلياً» والثاني «حجاجاً خطيبياً» بينهما وجه اتفاق ووجه اختلاف. وإلى هذين النمطين المحجاجين المسمكين، يمكن إرجاع الأجناس المحجاجية المختلفة مما نعرف في الحضارة الغربية والحضارة العربية الإسلامية، في القديم والحديث معاً.

فليس للنمطين موضوع محدد، غير أن الأول أوسع مدى من الثاني، فهذا الأخير لا صلة له بالقضايا المتعلقة بالبحث الفكري، فمجاله هو توجيه الفعل وتثبيت الاعتقاد أو صنعه لكنهما يشتركان في استعمال الشكليين الاستدلاليين «القياس والاستقراء». ويتفقان في كونهما ينشآن في فضاء الإنسان المسائي، أي يكونان حيث يكون خلاف ويقوم سؤال.

إلا أن بين النمطين وجه اختلاف نوعي، فـ «المناقشة» جنس تخاطبي حجاجي ينشئه طرفان. أما «الخطبة» فجنس «خطابي» أي قول ينشئه الخطيب وحده قاصداً إلى الإقناع به «حكم» هو الذي يستند إليه



الفعل. ولهذا فمناقشة تقوم على فعلين أساسيين: السؤال والجواب. أما «الخطبية» وإن كان منشؤها سؤالاً، فهي لا تقوم على فعلي السؤال والجواب، بل إنها بحجاجها حركة إقصاء للسؤال، ومن جهة أخرى، فالقائل في الحجاج الجدلي يقوم بفحص الحمل في الحكم أي يفحص قضية فكرية، أما القائل في الحجاج الخطبي فمشغله عملي، ويمثل في بناء الحكم وتوجيه الفعل. ثم «الجدلي» يحتاج إلى ما به يكون قادراً على فحص القضايا فحصاً أنطولوجياً منطقياً. والخطيب يحتاج في صناعته إلى معرفة بقواعد بناء المقابيس، ومعرفة الإنسان وشؤون الاجتماع والسياسة. وأما في الاتجاه، فهناك فرق بين المنطقيين والحجاج الجدليين تبكي في الحجاج الخطبي إقناعي. الحجاج الجدلي يقيم مسافة بين السامع والحكم الذي كان له في بداية الجدل، والحجاج الخطبي يرفع المسافة بين السامع والحكم الذي يريد الخطيب أن يقتنع به. فالإتجاه الحجاجي في المنطقيين مختلف: يقيم في أحدها مسافة عقلية حكماً، ويقع في الثاني مسافة وبسي حكماً. وإذا انتقلنا إلى النافع نلاحظ أن الحجاج الجدلي نافع في مجال البحث الفكري وفي مجال تغيير الاعتقاد، فهو يعرض حركة الفكر بين الآثبات والنفي. بل هو القول يكشف عن أهمية جهد النفي في البحث. أما الخطابة فهي صناعة القول الضامن للقيم الثلاث الواجب مراعاتها في شؤون الاجتماع والسياسة: العادل والخير والنافع. لهذه قيم مركزية في نظرية أرسطو الخطبية، لأنها مدخل رئيسي اعتمده في التمييز بين الأجناس الخطبية الثلاثة. وفي ربط الممارسة الخطبية بالقيم يلتقي أرسطو بأفلاطون، غير أن قيم أرسطو اجتماعية بالأساس وقيم أفلاطون فكرية بالأساس. فأرسطو، خلافاً لأفلاطون، يضع هذه الممارسة خارج دائرة العلم، لكنه يفترض في الخطيب أن يبحث عن الممكن أو المؤثر أو المشرف. وبهذا ينزل أرسطو الحجاج الخطبي في تسقي قيمي ويريد أن يكون تعلقاً أخلاقياً بالمعنى الرحيم للكلمة.

وتتفرع عن هذين النمطين أجناس حجاجية. فالأجناس الخطبية ثلاثة: الجنس المشاجري والجنس المشاوري والجنس التشبثي «أو المناخري». وهذه مصطلحات عربية استعملها الشراح في فلاسفة العرب. ولهذه الأجناس الثلاثة وظائف تتنزل من مستويين اثنين: نجد في المستوى الأول مجموعتين من الوظائف: مجموعة أولى فيها مصطلحات ثلاثة هي: المشاجرة، المشاورة، التشبث، ومجموعة ثانية فيها أفعال ستة متقابلة: يتهم/ يدافع/ يحض/ ينهى. مدح/ يذم. أما المستوى الثاني فنجد فيه وظيفة واحدة هي «الإقناع» الذي تلخص إليه الأجناس الثلاثة. ولذلك كله كان كتاب «الخطابة» كله بياناً لما به يتحقق «الإقناع»، ومع ذلك فأرسطو لم يعرّف «الإقناع». ولم يعرّفه لا ابن سينا، ولا ابن رشد. وحده الفارابي وقف في شرحه عند المفهوم.

إن الخاصية الرئيسية في القول الخطبي أنه قول يقاس بتحقيق عمل التأثير بالقول. فإركان القول الخطبي الثلاثة «تصديقات». فالمقول حجة والمقائل حجة والمقول إليه حجة. والهجاء الخطبي هجاء نظري فيه المسافة بين أركان التقابل جميعاً، وتقوم فيه الحركة الساعية إلى تحقّق الإقناع على جوانب متعددة بعضها صوري «أشكال الاستدلال» وبعضها لغوي «المواضع الخاصة» وبعضها اجتماعي «أخلاق المقائل» نفسي اجتماعي «الفعالات المقول إليه». وهنا يتساءل هشام الرميقي: إذا كان أرسطو، في كتاب «الخطابة» يقول بأولوية السامع كقاعدة في بناء الهجاء الخطبي، أفلا يمثل استناد تحقق الإقناع إلى التأثير النقطة التي تهدد الأولوية، التي أراد أرسطو إستادها إلى الإقناع في نظريته الخطبية؟ ألم ينكسر ذلك التوازن، الذي نحدثنا عنه أعلاه، لصالح «التأثير»؟.

يتبين في كتاب «التبكيثات» أن جنس المناقشة «يستعمل لتحقيق وظائف مختلفة. فالهجاء الجدلي يقوم على معرفة أنطولوجية منطقية.

ولا سبب لاجل فيه لمعطيات اجتماعية أو نفسية اجتماعية فبالنسبة  
تعمل عليه لكي يحقق أيضاً فائدة معرفية، إذ يكون الجدلي بقيامه  
لبيكسي قد كشف عما في نفسه التي أراد لمجيب حفظها من حل في  
«المحل».

واحدلاً «الإقناع» وه «لبيكسي» مفهومان محرفان في نظرية  
الحجاج لأرسطو. فالأول هو عمل التأثير بالقول الأكبر في حسن  
«الخطبة»، والثاني هو عمل أكبر مردوح في حسن «المناقشة الجدلية». أي  
هو عمل بالقول وعمل تأثير بالقول في أن «الحجاج» فهو مصطلح  
غير محوري في شبكة لمصطلحات الأرسطية، وإن كان محورياً في  
النظرية التي تدور عنها تلك الشبكة. مصطلح أرسطو في روح التحليل،  
ولم يستعمله في «الحجاج» لمطابقته معصده في تصنيف لأن من رز كنسة  
«حجاج» حلل كنسي «الحجاج» كنيسة من على لعمنة القولية  
لا متهاها. فطلب يشير إلى الجدل هذه الكنيسة.

فما «سما إلى» «حجاج» حجاجه فلا سبب «حجاج الجدلي»  
ثمرة لصاحبه معصده من سببها فحجاجه من سببها «للقائل»  
بعبارة، أما الحجاج الخطبي فيعتمد مصديقات صناعية ومصديقات غير  
صناعية، النوع الأول يشتهه الخطيبين بجاهلها، والثاني يكون متوافراً  
قيلاً

ويشبه أن أرسطو اشتمل على وحدتين حجاجيتين عند تحليله  
للحجاج الصناعي وحدة حجاجية دينا وحدة حجاجية كبرى. والنسبة  
والاستمرار الجدلي «الجدل» والتفسير «المثال» «الخطبة». هي وحدات  
حجاجية دينا في النظرية الأرسطية أما بخصوص الوحدات الحجاجية  
الكبرى فقد اهتم أرسطو بالقوة لساظمة للقول، وهي بمعنى أن الأقوال  
كلها تصور واحدة برباط يربطها، كما بين ما للثانل والمعمل إليه من دوار

مختلفة في صياغة القول المجتاجي. أما المراحل الأساسية في إنتاج القول عند أرسطو فهي ثلاث. المرحلة الأولى سماها *Euresis* وتعرب في اللاتينية بـ *Inventio* وهي مرحلة البحث عن مواد المجتاج، لم يترجمها الشراح من فلاسفة العرب، واستعمل بذري عبارة «مصادر الأدلة» والمرحلة الثانية سماها أرسطو *Taxis* وتعرب في اللاتينية بـ *Dispositio* واستعمل العرب لقد مى كلمة «ترتيب»، وبذوي استعمل «ترتيب أجزاء القول» والمرحلة الثالثة سماها أرسطو *Lexis* ويعرب في اللاتينية بـ *Elocutio* واستعمل بن رشد كلمة «فصاحة»، وبن سينا عبارة «التحسينات واختيار الألفاظ للتعبيرات» وبذوي كلمة «أسلوب» وصاف أرسطو مرحلته بـ *Hyphocritus* يعرف في اللاتينية بـ *Artio* وتسمي بن سينا «الأحد بالوجه والتدق» بن رشد «الأخذ بالوجه» وبذوي كلمة «إلقاء». أما في اللاتينية مرحلة حسة ذكرها أرسطو، لكن لا عدها لها، إنتاج وتسمى في السلب «الخطب للخطبة استعداد» ألقاها سوف *Memoria* بن «الاستظهار».

ومرحلة استكشاف التصديقات، وهي المرحلة الرئيسية في صناعة القول عند أرسطو. لأن الأساسي من القول في نظر أرسطو هو حركة، حركة فحص القول في باب الجدول، وحركة البحث في الاتجاه. الذي يحس أن يكون فيه لقول، فالاعتقاد والفعل في باب الخطابة. والقول اعجابي عند أرسطو هو حركة بحث لا استعادة لقول جاهز.

وهنا يناقش هشام التريفي المعنى الذي أسنده بارت إلى كلمة «*Euresis*» معتمداً إلى المعنى الذي أعطاه لاند في معجمه لهذه الكلمة بما ذكره بارت قد يجعل الغاري غير المطبوع على تصور أرسطو بصورة أن المسحرج هو شيء، مشكل ملبأ، وأن جهد من يستخرج يستل في بعض «الكشف» *De-couverte* عن مصديقات جاهزة ولكنها مخفية في بعض

لمكاس والأمر يجري على غير ذلك، يقول الربيعي لا لأن كلمة Euresis تحتوي في النص الأرسطي على معنى «البناء» وهو ما يفهم من كلام بارت نفسه «في مقاله عن الخطابة القديمة» ولهذا يجمع الخرص على كلمة «استكشاف» أو «اكتشاف»، لا كلمة «سحراج» فالكلمة تميز عند أرسطو البحث والبناء، ليبحث عن مسالك الحجج ويبذل إن «الاستكشاف» هو عملية البحث عن «الحجج» أو «التصديقات» والتصديقات نوعان تصديقات صناعية يقوم عليها الحجج الخطابي وقد كان أرسطو قد أعنى من شأن التصديقات الصناعية، فإن هشام الربيعي يرى أن لتصديقات غير الصناعية، تقتضي من الخطيب كفاية غير الكفاية التي يعنى بها تصديقات صناعية لأن دعوى به الخطيب لمح الأقران هو قدر، فليبدأ بتصديقات غير صناعية من تعريف وتعميم يسميه «سحراج» **سحراج مسألة في غاية الأهمية هي مسألة التأويل باعتبارها حجة**

والتصديقات غير الصناعية التي يتبناها السمع بهم محال لنفسه، لكنها قد تهم في نظره المجال السياسي أيضاً وهي عنده خمسة لقرب بين والشهود والعمود والعذاب والامتنان. وعلى الخطيب أن يأخذ التصديق غير الصناعي الملائم المقصود.

وتمام أرسطو بوجود استعمال التصديقات غير الصناعية، هو ما جعله - في نظر الربيعي - الممارسة الفسطائية نسرب إلى قبة أرسطو التي حاول تحصيلها من هذه الممارسة أما الشراح من الفلاسفة لعرب قدم يقدمو لا ملاحظات قليلة ومتفرقة ولو اهتم ابن رشد، في نظره بوضع تصديقات غير لصناعية في خطابتنا ووجه استعمالها من طرف خطبائنا لكان قد أسهم في جعل النص الأرسطي أكثر حيوية في تراثنا

ما لتصديقات لصناعية، فإن «الموضع» هو المفهوم الأساسي الذي

تقوم عليه عملية استكشاف هذه البصديقات، بل هو المفهوم الرئيسي بلا سارع في نظرية أرسطو المجازية. بما أنها نظرية معتبر «الاستكشاف» عميقة أساسية في صناعة القول المجازي، وتصير التصديقات الصناعية النوع الأهم في بناء هذا القول المجازي.

وكلمة موضح هي في أصلها استعارة مكاسبية، لا نجد في المدونة لأرسطية شيئاً لاستعمالها إياها في وصف صناعة القول المجازي لكب نجد بين سببا يقده تعليلاً مبدأ بديعاً، إذ يرى أن الموضح سمي موضحاً لأنه جهة قصد للذهن، ومن هنا فهم أن زبنا أرسطو للموضح، هو من جهة البحث في المسارات القاصدة لحركة الفكر في مجال قول «الممكن» وه لا محتمل. «الموضح» في جانب سمي بـ «عرب الخلد» لأنه ليسها عند مساحته «تقسيمه حتى يدرس» : عند فحص فائس السططير هي جانب سمي «سند» خصص في بحثه عما يكون به «الموضح» في مقصد أما يرى أنه يتقن فيمكنه لتذكر الأشياء، أن يعرف الموضح من يوجد به «الموضح» سبب الخرج. أنها، بل هي الخرج بل لتفقد به الفكر من كان مقصد أرسطو هو سبب التذكر ثم كان مقصده هو «ما بهم التفات الذهني إليه». كما قال ابن سينا<sup>4</sup>

إن استعارة «الموضح» عند أرسطو تدل على المسالك، التي يسعى أن يقصد إليها الذهن عند البحث عن المخرج، وعود القول. أما التذكر فليس هو المقصد الأول فيما يقصده تلك الاستعارة، بل هو نتيجة الأخذ في مسلك من تلك المسالك

لقد كان سبب أرسطو للموضح ثمرة حرصه عند سبب نظريته المجازية، على ضرورة الانتقال من الأقاويل المجازية المجردة إلى المبدور التي تشتق منها مختلف الأقاويل المجازية المحركة، أي حرصه على ضرورة سببها لأشكال المساهية التي يرتد إليها المحرر أو المحكي

بجاءه ويرى هشام الرضي ان نظرية المواضع الأرسطية تمثل مكوناً أساسياً من مكونات « لسطه » الذي ينادي أرسطو لما يمكن أن يسميه « محور الحجاج ».

ومن الملاحظ - يقول هناء الرعي - أن لدراسات التي تناولت مسألة الموضع الأرسطية تعتمد على «تبيين» كتابين فقط من كتب أرسطو كتاب «المواضع» وكتاب «الحطايه». ولا يعير اهتماماً كبيراً لكتاب «التيكينات»، ولهذا جاءت تلك الدراسات في غالبيتها ناقصة

فاد أحدنا الجدل ومواقفه، ستجد أن المصاحح الجدلي عند أرسطو هو «قون راسطة» بين الحقائق والأقارب ليس تفصيل بين الناس في أوقى تنقاس معين، والمشهورات «الأقارب» المستخرجة عند جمهور الناس، وإصحاح عديم عند سطر، وحد - لإلاطون مع - «مشهور»، ومحقق حركته الإلغائية به

ولذلك لابد من تعدي المفاهيم الحديثة في مفاهيم في الماضي  
الأول يكون مفاهيم في موضوعات مختلفة يمكن اعتبارها عربياً  
أما في الماضي فهي تتعدد فبعضها تنتمي إلى سببها في موضوعات مختلفة  
وهي موضوعات مختلفة وتسمى باسمها في موضوعات مختلفة وهي موضوعات  
تتبعها مستندة إلى الأيديولوجية وعندها لم يبق إلا الدت خارج الحديث  
لجلدي الأساسي في الموضوعات في الأيديولوجية والمنطقية واللغوية

أما في موضوع العسائرية، فلها معياران هي في نفس الأول أغلظ لقياس، التي تستعمل في المجاز عداً لتحقيق هدف وهي في نفس الثاني ماورات تعتمد أنها لماقصة لجعل المجهت يتورط مع بقول

أما في المواضيع الخطبية، فيها يمكن تحقيق غرضي الإقناع وتأثير كما تصورها أرسطو وهذه المواضيع صفات كبيران صف أول منها هشام لريعي، مواضيع بناء الاستدلال المنطقي، أو «مواضيع الإقناع» إلى

وعزى موصعية أولى يسميها هو الرعي موصعية بـاء المقدمات الخاصة لكل جنس من لأجاس الخطيبة الثلاثة. وموصعية ثانية سماها أرسطو «مواضع الضمائر»

وينتهي هشام الرعي بحثه بالقول إن له بقية.

وقد أصاب المهيري عند وصف هشام الرعي بأنه طويل طريف، يستعرض ويستحضر لثراث الإغريقي بروية نافذة، ويساقش شروحات لشراح من فلاسفة العرب ودراسات النارسين العربيين قديماً وحديثاً كما يشير في هذا البحث فقرته على العرض والمقارنه والتقد، وفقرته على إبداء آراء ومبالات شخصيه في تقاسم اساسية هي موضوع خلاف بين الفارسيين

3 - وقد لاحظنا سابقاً في هذا العمل المساعى عزى لمودن حديث به مكانه مسميه كبريتان هم كتاب عزى ومبيك. مصنف في المجاج - الخطبة الجديدة، تنى ظه. ع. 1988 وعبد طبعه عدة طبعات، ويعتمد عبد الله صولة صاحب هذا الإيهام على طبعة 1992- مركزى في موجه لتكديس عزى خذج. فرد سلطانته وتقييمه

وأهم غاية يرمى إليها الكتاب، في نظر عبد الله صولة، هي إخراج المجاج من دائرة الخطابه والجدل فقد عمل الباحثان من ناحية أولى على تخليص المجاج من التهمة اللاصقة بأصل سبة الخطابة تهمة لمخاطبة والممازرة والملاعب بالمعاطف والعقول وعملا من ناحية ثانية على تخليص المجاج من صرعة الاستدلال، لذي يحسن المعاطف به في وضع ضرورة وحصر وسلاب فالمجاج عندهما معنويه وحرية، وهو حور من أحل حصون لمودن بين الأطراف المتنازرة، وهو عكس لعسف يكن مظاهره



يبين الكتاب في قسمه الأول والثاني، ما به يكون لحجاج حواراً من أجل الوصول إلى لاتساع دور حمل على الاتساع، وذلك من خلال الحديث عن أطر المحجاج من ناحية، وعن مطلقاته من ناحية أخرى وفي قسمه الثالث عرض للنصيات التي يعود عليها المحجاج بالمفهوم الذي حدد له

في عبارة المحجاج، في هذا الكتاب، مطلق على العلم وموضوعه، أي على نظرية وعلى المعالجة أيضاً، وما يفهم من الكتاب أن تحقيق لاتساع الذي هو غاية المحجاج، يقع في مسطحة وسطى بين الاستدلال والإتساع فالمحجاج مجتهد خطابة، أو هو اقرب إليها في حين أن الاستدلال معناه المنطق والمحجاج ليس موضوعاً محدد يسمى به محقق، بل محقق بمعنى أنه ليس مدعى على تحديد موضوعه بل موضوعه يكون محدثاً له من بعدة، كما لا بدع من ذلك لاعتبار العقل وحريته الاختصاص على أساس عقلي، والإدعاء كغيره أساسية لاتساع واتساعه أن يقع لم نفسه، فالاتساع بالآخر هو الذي يفتح له للمحجاج تسعاً بحسب نوع الجمهور المحدد بمعنى يرمي إلى قطاع الجمهور الخاص، وحجاج اقتناعي يرمي إلى تسعة كل من يقرر به، فله معنى لاتساع وهو عقلي أساس لإدعاء، وأساس المحجاج لكن الاتساع دني وحاص وصيق، ولا يعتد به في المحجاج

ويرى مؤلفا هذا الكتاب أن التمييز التقليدي بين التأثير في ذهن «أي نظرياً» وهذا موضوع المجدل وبين التأثير في الإرادة «أي عملياً» وهذا موضوع الخطابة غير معطوط ومن شأنه أن يؤدي إلى مآرق ما وجد العقل فتصور الإنسان مركباً من ملكات مفصلة، وما لماري فيتمثل في سرع كل مبرر عقلي عن الحمل لمسي على لاختيار فالمحجاج لم يفته أحداث لتأثير لعلمي الذي يهدف له التأثير الذهني وهذا جمع بين جدل أرسطر وحظائمه ممأ

لقد أمكن لمؤلفي أن يلصقوا شتات كيان الخطابة الذي تصدع وتشتت، فجعلوا الحجاج من حيث هو عددها حمل على لانتشار أولاً، وعمل في حو. هذا الانتشار ثانياً، جامعاً بين الأثر التطبيقي ومبدأ الإيضاح و المشاوري والمشاوري. فته يدلك بحث الخطابة من ربيع من ثوب جديد هو الحجاج نظرية الحجاج عددها أقرب إلى الخطابة منها إلى الجدل. لكن الحجاج يحتلف عن الخطابة من جهتين، من جهة نوع الحضور، معهود الحجاج يمكن أن يكون عاماً، حاصراً أو عائياً، أو بين شخصين متحاورين أو بين المرء ومعه، ومن جهة نوع الخطاب، فالخطاب الحجاجي يمكن أن يكون منظوقاً أو مكتوباً

وقبل أن نعرض خطابنا إلى مطلق الحجاج، نذكرها على مقدمات روحية على مذهبنا يتل بها الجمهور. فلهذا المقدمات تلك المتعمدة بالقبول على من يكون شغاف في تلك نقطة انطلاق الاستدلال ومن هذه المقدمات أنه هاجع حقائق وانشراحات ولقيم وهرمية انبثاق منسوبة إلى جميع لا يكفي، يكون منسوبة مقدمات بل لا بد من تداعج لا حيز بها، رجعنا ذلك دعه حجاجه انطلاقاً من الاهتمام بطريقة عرضها.

إن لأشكال الحجاجية التي يمكن اعتبارها مواضيع حجاجية أو معاصي حجاجية، على نوعين من لطرائق طرائق الوصل أو الانصال وطرائق الفصل أو الانفصال. أي هناك أشكال حجاجية اتصالية، وأشكال حجاجية انفصالية. والمقصود بالطرائق تلك التي تقرب بين العناصر لتقريبية أصلاً، وتتيح إقامة صرب من التماسك بينها لعابها هيكلتها وإبرازها في بنية واضحة، ولعابها تعويده أحد هذه العناصر بواسطة الآخر تفويهاً بجابياً أو ملبأ ومن الأشكال لاتصالية الحجاج والأدلة شبه المطقية والحجاج المؤسسة على بنية الواقع والمؤسسة لبنية الواقع والمقصود

بالطريق الأمصالية التقنيات المستخدمة لحرص إحداث القطيعة وإبعاد  
للعلم الموجودة بين عناصر بشكل عمدة كلاً لا يسجراً، أو كلاً متصاعه  
أجزاء في نطاق نظام فكري واحد.

لقد عمد مؤلفا «مذهب في المجاج» الخطابة الجديدة إلى حصر  
التقنيات المجاجية في صيرين حروب يقوم على الوصل والاتصال، وقد  
عقد، له لعصول الثلاثة الأولى من القسم الثاني، وحرب يقوم على  
الفصل والاتصال، وقد عقدا له الفصل الرابع.

وحتماً، فإن فصل هذا الكتاب، يقول عبدالله صولة، أنه حاول  
تخليص الحرج من بقعة منطق مبرهاً من محاولات استخدام اللغة،  
وحاول من جهة أخرى، بعض الحجة بهذا تفكك حفظ من الالتباس  
بالمنطق، مما رآه «مخالطة» أنه مسروق «خطبة جديدة» بهدف إلى  
التأثير في جدهم ربيع ربيع مذهب نكي عني من معقولة  
ومقبولة. هذا صرح بين خطبة «الحديث» في سبيل «خطبة  
جديدة» على مذهب في سبيل شوق «مذهب من نوب» في المقصود  
مفهوم خدعة «مذهب» من في عمدة «مذهب» في نظرية مركز على  
جانب النظر بالحجة أو مصادر الأدلة أكثر مما تهتم بجماليه العرض «المعوي  
في الأسلوب لكن يبقى أن هذا الكتاب قدم تعريفاً مهماً للمجاج،  
وأعتبره حواراً وفضاء اتفاق، وهذا مهم جداً.

4 ونحت عنوان «نظرية المجاج في اللغة»، قدم شكري المسجوت لتيار  
البدولي المعاصر الذي يؤسسه أروالد دكرو وجون كنود انيسكومو،  
وهو يعتبر هذا التيار متصباً لأنه من جهة برقص التصوير لقائه على  
الفصل بين الدلالة وموضوعها معنى الجملة، ولندولية وموضوعها  
ستعمل الجملة في المقام، ويسعى من جهة أخرى إلى سير كل ما له  
صلة دخل بهية للعلم بالاستعمال اليلاعي المحتمل وبهذا يكون

مجال البحث هو الجزء الدارلبي المتبع في دلالة، ويكون موضوع البحث هو بيان لدلالة الدارلبي، ولا الدلالة الحبرية الوصفية المسجلة في أبية اللغة، وتوصيح شروط استعمالها الممكن

ويفترض هذا الموقف أن المتخاطب لعادي لا يتم يتبدل أخبار عن حالات لأشياء في لكون، بقدر ما يتم يتبدل الأعمال النوعية، ولذلك فإن اللغة تحين على ذاتها، إذ هي تعكس عملية قولها بحيث يكون معنى لقول هو ما ينقله من وصف وتثليل لعملية قول ذلك القول.

وما يميز حقاً شواغل هذا التيار النقدي هو اعتبار اللغة يبدأ، يضبط معنى القول في الصدى، ما أن إلى كونه احتمالات في التركيب، ينطق من بعد القول لا يسبق إلى موعد لا بد من لمطفي، وأما هو بر بعد حادي لأنه مسجل في أبية اللغة نفسه علاقات توجه القول وجهه، من حرد يفترض بشفة شرف، من موضوع الحجاج في اللغة هو ما يصحده ثقل من قول حجابية، بحيث يكون حجاباً لا يفصل عن معاً، حتى يمكن في لحنه في كد فيها بوجه قوله وجهة حجابية ما

وهذا السوجه هو الذي يشرع للبحث في الترابطات الحجابية لممكنة، إذ أن مسوغاتها موحدة في البنية المعوية للأقول، ويستت رهبة لمعوي الحبري للقول، ولا رهبة أبة بنية استدلالية صباغية من خارج نظام اللغة. مجال الحجاج هو الخطاب نفسه، الذي يسهل توين داعية، تعرض شتاب القول فيه على هذا الوجه أو ذاك، وعلى هذا النحو فإن الدارلبي للمعجزة بحث في القوي التي تحكم الخطاب داخلياً لاكتشاف منطق اللغة

ن لندولية للمعجزة في الدلالة هي بحث في الجوانب التدربية المسجلة في بنية اللغة ودلالة الجمل، لا مسجرات الأشكال المعوية ذات

الفيضة التدللية لصبط شروط استعمالها فالموقف المبني هـ هو أن البعة تحقق حداً لغوي، وليس وصفاً لحالة الأشياء، في لكون عهد يستلزم أن يكون معنى القول صورة عن عملية القول لا عن الكون.

ويحلل القول حسب التداولية لمعجزة اعتماداً على الربط بين حصة من المعطيات للعبوة التي تعود إلى « لكون للعبوي»، وجملة من المعطيات للعبوة التي تعود إلى المكون البلاغي وأساس لعلاقة بين المكونين للعبوي والبلاغي، هو لسيطرة على تعدد الاستعمالات في المقامات الخمسة، وذلك بأن يكون للمكون للعبوي قدرة على لسكس بدلالة لأقوال وللمكون البلاغي قدرة على لحدد معنى القول المعلي أي لتحقيق مقاصد

لكر، « حسن شارب بين سنج لتحليل نطاقات من المكون للعبوي، « لصيغ من لسو، سب محور سرحي سنج لالنجاء إلى قاسم من مؤلفه خطاب هي طقة معجزة سنجب - اللين بلنس كان الاقتضاب من خصائص سب سر - سب من مكر للعبوي، فإن التأثيرات حاسبه سنجب - سب من سب سنجب سنجب سنجب سنجب، يجب أن يعالج في المسرى البلاغي، إذ إن التسليم لا يتصل « بالمعنى النحوي للقول وإنما هو نتيجته ليات داخل الخطاب تتطلب استدلالاً ونتيجته اختيار لتلكه لقول ما في ظروف محددة « لاصح لأسميه للتسليم هي أنه يستخلص من حدث القول لا من مضمونه.

إن المقصد لأصلى للتحليل الدلالي في التداولية المدمجة هو الوصول إلى الذة أي مجموعة من القواعد الشكلية التي تسير بالقدرة على اساد دلالة لكل قول والأساس في بما « هذه الآله لمشودة هو لتعبير بين الجصه والقول من جهة والدلالة والمعنى من جهة أخرى، فالدلالة هي ما يسج من تحيل لجملة، يا حسب ما سرفره المعطيات للعبوة المحصه، أما

المعنى فهو ينتج عن تحجیل القول في مقامه بحساب يقوم على ما توفره لمعطيات لمقامية وسببه ذكره على أن دلالة الجملة لا تساوي لمعنى الحرفي، بل هو يرفض مفهوم الحرفي وليبيان إمكان هذه المراجعة بين دلالة الجملة ومعنى القول بفرص أن للقول تعليلات وروحيات تقدمها لمكونات لغوية للمؤول حتى يمكن من الوصول إلى المعنويات لمقامية لكيفية يبين كيفية إعادة بناء المعنى الذي قصد اليه القائل

إن المشروع الأساسي للتداولية المدمجة هو بناء دلالة الخطاب لمثل أي صياغة دلالة الخطاب انطلاقاً من مظاهر المعنوية لقابلية للصياغة، على أساس التوجهات والتعريفات التي توفرها أسسها المنطقية للفاعل حتى يوجه خطابه حيثما هو خطابه من مجموعة المستمعين ولتعود على معنى يعتمد على أنه يكون بدلالة هذه مثالية وثيقة الصلة بكونه ما أن الدلالة تفرس على أساس عداليتها على الواقع، فبما أن هذه المفردة تكون لا في معنى إلا على، بل في طائفتها داخل الخطاب المعنوي

إن هذا المشروع يسعى إلى بناء القواعد التي تحكم تكريس الخطاب، ويربطه بمكانه وسببه وهذا يفرضه وهذا يفرضه موضع الحجاج من هذا المشروع = إن الحجاج هو أن يقدم المنطق موقفاً إلى جميع المعاطب ينقل قولاً آخر سواء كان هذا القول الآخر صريحاً أو صمياً وهذا العمل على قبول هذا القول الآخر على أنه نتيجة لنتيجة القول الأول يسمى عمل محاكاة للحجاج، إن هو علاقة دلالية تربط بين القولين في الخطاب ينتج عن عمل المحاكاة، ولكن هذا العمل محكوم بقيود لغوية، ولذلك فإن الحجاج مسجل في بيئة اللغة ذاتها، وليس مرتبطاً بالمحتوى الحرفي للأول، ولا لمعطيات بلاغية مقامية فالخطاب هو وسيلة للحجاج ومستهدة في الوقت نفسه وهذا يعني التمييز بين عمل المحاكاة وعمل الاستدلال، لأنه استناداً إلى هذا التمييز يكون الحجاج خاصية لغوية

دلالية، لا ظاهرة مرتبطة بالاسعمال في المقام. الحجاج يتصل بالعلاقات بين الأثر في الخطاب، عكس الاستدلال الذي يحصل بالعلاقات بين القضايا التي يحكم عليها بالصدق والكذب.

ولما كان الحجاج مكوناً من مكونات البنية المعوية، ويرتكز على مفهوم التعليمات والتوجيهات المسجلة في هذه البنية، ولما كانت طريقة لاحدا، ولتقليد، نقر باستقلالية الظواهر الدلالية وسمتها الخلقية، فإن التمكن بسهولة بالترابطات الحجاجية واحتسابها دلالية، يصبحان ممكنين في مستوى تحليل المكون المعوي ذاته، دون اللجوء إلى المكون البلاغي إلا عند الاقتضاء.

لهم نظرية سلات حجاجية مستطقت من د. سلات في عمل الحجة بين د. حجة شجسته ومضى التلازم ف. د. حجة لا تكون حجة بالنسبة إلى الحكم لا. ل. فيها إلى الشجسته مع الإشارة إلى أن نتيجة قد صرح بها ر. د. حجة.

لهم نظرية سلات حجاجية كمن سلات في حجة نقول الحجاجي من حجة نحوي حجة حجة ر. د. حجة حجاجية لا يمكن الحكم عليها بالصدق والكذب، لأنها لا تعصم لشروط تصدي لمطابق فهي ليست قيمة مصادرة إلى لبنة المعوية، بل هي مسجلة فيها يتكهن بها التنظيم الداخلي للغة.

5 - أم محمد علي القارمي، فقد تناول البلاغة والحجاج من خلال نظرية المسألة لشمس ميار، ميباً أن اهتمامه بهذا الأخير يعود إلى ما يهتله من جهد خصص، في إعادة بناء الفلسفة ورسم أفاق جديدة للفلسف المعاصر فهو يؤسس نظراً فلسفياً عميقاً حول نظرية المسألة، ويرسي أسس مشروع ميتافيزيقي معاصر وأهم أساس هو العودة بالفلسفة إلى وظيفتها الأولى أي المسألة الأنسبية

ين ميار يلعي كل المحاولات والمدارس اللغوية لأنها لم تحجب عن السؤال ماذا يعني أن سلكه؟ والسؤال في نظره هو 'الإمكانية الوحيدة التي يسمح بها السؤال عن جوهر الكلام'. أما بقية الأحداث الكلامية فهي فرع عن السؤال ومن هذه النتيجة تعرض نظرية ميار حول المسألة وطبيعة السؤال، ولعزو بين السؤال والجواب وطبيعة الكلام الاستفهامية والحجاجية

ين راء ميار في الحجاج متصلة بتحديد طبيعة الكلام ووظيفته التساؤلية، لما كان الكلام إشارة للسؤال أو استدعاء له، لزم أن يفرد عن ذلك نقاش يولد بدوره حجاجاً والحجاج بحث لا لعمل 'الكلام لأن الكلام مقدس وهو سؤالاً يصعد منه دلالة والحجاج لا يحل يصرف من الخطأ - محمول، بل يشمل كل صواب غلط - لشعوي والمكتوب. لأهم في غيره

الحجاج يشمل ميار، هريرة، سودي، أبو سبيحة، ومرباً بعض غيراً على 'مبدأ' راء مشكل مطروح في سياق يوفر للمصنفين مواد إخبارية ضرورية لقباء بمصيه لا ساج مثل يارح سون جواب

وهذا يوظف ميار مفهومين أساسيين في عملية الحجاج هما «الضمني»، و«المصرح به» فالمصرح به هو ظاهر السؤال أما هو ضمني، فهو تلك الإمكانيات المحتفلة للإجابة عن السؤال الواحد وفي هذا الإطار بالذات يرتبط الحجاج بالبلاغة، فإذا كانت البلاغة «أن تعارض في المسافة» ترتب عن ذلك أن سهف تعرباً، بما يصنع تحديد أشكال الإقناع والتأثير، بحسب مقصد المحاطب ومقتضيات المقام.

ويطرح ميار مختلف الإمكانيات البلاغية الدقيقة، التي تحكم إليها فكرة «معاوضة المسافة»، ويز تحليل هذه الفكرة الأساسية بمستويين اثنين.



١ - **هيئة الصور البلاغية** يعصب الحجاز دوراً رئيساً في هذا المجال، فهو «يخلق المعنى، ويصمم كل من لا يشاطر المتكلم وجهة نظره، وهو إلى ذلك طريقة التعبير عن الأفكار» والاعفالات والمشاعر، التي هي صور من الإنسان، مثلما يكون لمخارج صوره من الأسلوب «صيار

1993 - ص 98.

يقوله حيار بقراءة المجاز قراءة إشكالية تمضي بظهير المسألة وتحليل لظاهرة المسألة، المتعصب ببيد الوجود، البلاغية، يتحسب تركيز على ما تلعب من دور حجابي، وهنا يسير حيار على خطى برلمان

١- العلاقات الخطابية يعتبر ميار العلاقة الشاسنة علاقة لشكلهم بالمخاطب حول مساهمة كل من الخطابة لرسولته في تدوير أوضاع حور لاسأله وإلحاق لهي علاقته بهى بقاء لأفضل لإنارة لسو ركة فمسة لمسلمة وبقائه على عجاج باعتبارها معاملة الصالحة فى بقوى كيهنهما حسب مقاصد المعظية رضى قد أناس عدد منسنة "عناصر خطابية الأرسطية فى ثلاثة أركان أساسية الأخلاق، الزوال، الجواب

وحسب إد أن أسس نظرية مير الالاحية فلسفية في الدرجة الأولى، لأن اهتمامه بالثقة ور طرح في إطار المائاة العنفة لثامه جهود ثام لا يعقد مع ذلك بحجته الإحراة مهده حدود نظرية في مجال ليلامه نصل بنظرية المسمى المرتبطة بالسؤال أشد الارتباط، ولدراسة لسزل المستع على الأحوية المتعددة تصافر المقاصد التداولية والتأويلية الالاحية «الحاجة أساساً».

ويسمى هذا المؤلف الجماعي بـ «مبحث محمد بن أحمد السويدي في بحث عمال»  
«لأساليب المعالطة مدحلاً في نقد الحجاج»، يقوم من خلاله بتقديم كتاب  
«نقد الحجاج» «لترجمة العربية 1992» لمؤلفه، وهو كتاب يبرج في

أطرح «سهايات عملت على دراسة «البرالوجيسم» منذ القرن التاسع عشر في انشقاقه الأنجلوساكسونية ساؤل محمد النويري في ليد به الترجمة الفرنسية للمصطلح الإنجليزي تلاحظ أن الكلمة الفرنسية هي من ليونانية التي تكون من وتعني مجانب - خاطئ. ومن ومعني حجاجاً خاطئاً ومصيب المعاجم الحديث فكرة حسن الية، كما يجعل من تعريف البرالوجيسم حجاجاً خاطئاً عن حسن الية وهو بهذا يكون مقيلاً لمفهوم حيث يهدر أحلاف الحجة قائماً على سوء الية، أو حيث يحكم سوء الية البنية لمطابقة للحجة وهذا يتساو مع النويري. من يمثل لقصد حساً كان أو شيئاً، عاملاً شيئاً في تحديد مفهوم البرالوجيسم؟ وهذا يصعد حد الحجة لم يصحح لحد آخر يغير بين لتبكيات خبيرة لتبكيات - سوسطانية، كما كصح ذلك في شرح من من سكيك لموسطاني. من نفس من وهم بأنه قياس مبك مع أنه ليس كذلك. من من من حجاج مستقر إلى الحجة ويوهم أنه صحيح.

ويبدو من تعريف كات من أن صاحب «نقد الحجاج» إلى تصوير من لا مانع في صلب مفهوم واما لأول فهو يتعنى بخطأ منطقي، وأما الثاني فهو متصل بقلة توفيق حدلي وهذا يتساو مع النويري: هل يتعلق الأمر بمجرد حركة غير موفقة، في لعبة حدلية دون إرادة من المتكلم أعني دون معني من المتكلم إلى المخالطة؟

وإذا كان صاحب «نقد الحجاج» يعرض بان فكرة المعالطة لا تمثل سمه أساسية في تحديد البرالوجيسم عند أرسطو، وأن عصر المعالطة هو من متعدد لشرائح، فإن النويري يصح على أن عصر المعالطة ماثل في تصور أرسطو ويقدم أدلة على ذلك

ويحمد النويري إلى الدراسات لمعاصرة وهاميلي، شيروود، بلاتين

ليجد هذه المعارضة بين الظاهر الموهب بالإيجاب، والباطن العائم على خطأ، ويستحضر بصورة عربية قديمة، تلتقي والبرالوجيسم من حيث المفهوم ومفهوم لحيدة عند الماحظ. أما التراث الفلسفي العربي، فهو يضم محاولات لا تحلو من العائذ في نقل مصطلح البرالوجيسم إلى العربية. غلب لترجمات العربية اعتمدت مادة من ل ل و مصطلحات مصطلح - مصطلحات، وهي كلها كلمات تلتقي عند مفهوم واحد برالوجي غايات لمعالجة الوسطانية، ومقاصدها وهي دافع السامع وعند من رشد سجد الإشارة واضحة إلى إشكاليته العلاقة بين بسية الحقبة المصنعة مستطناً ومظهره الذي يبدو سلبياً. ولسن رشد يستعمل مصطلح «لعلظة» و«لحد لعلظة» و«لحد لعلظة» في معنى موارد لفهم البرالوجيسم.

وهذه لأسباب هي لسي جعلت الذي سوسر لعلظة مصطلح ترجمة للبرالوجيسم

وكيفية البرالوجيسم ساسية في حد لعلظة الذي يقدمه الموري، لكن هناك كلمة ساسية أخرى هي كلمة سوسر في حد لعلظة «بعد المجاج» يقدم «سلاً» أخرى، ويسعى إلى تأسيس نظريته في البرالوجيسم. تدرية على موري لأدوات الباجعة، بل الحاسمة المؤسسه لاستراتيجيات تقويم المجاج الأمينة.

ويقدم الموري حملة من الأساليب المعالطية، التي درسها الباحثان في كتاب «بعد المجاج»، وهي أشكال في المعالطة يقدمه قدم رسطو، وحديثة حدائنه وإذا استحضروا نرشا لعربي الإسلامي - يقول الموري - من لأمر سيكون في هذا السياق «يقصد الأساليب المعالطة أكثر إغراماً» وهي السهابة يشير إلى أهمية دراسة البرالوجيسم في الدراسات المنطقية الحديثة.

بحتم هذا التقديم بما ختم به الأستاذ المهيري مقدمته، عندما قال من إيجابيات هذا المصنف أنه ثمرة عمل جماعي شارك فيه ثمة من الباحثين من حرجي الجامعة التونسية. أتمنى بأن شعب المعرفة وسوقها ومعتقد يستلزم تصافر الجهود والتعاون بين الباحثين.

ورجاء أن يواصل هذا الفريق سعيه في هذا الاتجاه الذي يقدم ميسرات عالمية مهمة في مجال البلاع و الحجج أساساً، لكن رجاء أن يصبأ ن يسمي إلى إعادة النظر في التراث البلاغي العربي

## الهوامش

- ١- فرين المبحث في البلاغة والمجاز - هـ نظريه حجاج في سبند - عربيه من رستور إلى اليوم - 1991 - جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية - بوس 1 كنية لأدب عربية سلسله - باب - مجلد 39 لطيفه ترسيه لجمهوريه تونسيه
- ٢- مشير إلى ر. ب. حجاز في بوس سبند بهر حوز كسبه Rhetorique بهداره خطابه في حوز ترجمها في المغرب بهداره بلاغة ويبحث ح صوره بوضع هذه المسألة

\* \* \*

ANCIENNE

## أما بعد

### دوماً استهجن على قور منال!

مع صدور هذا العدد من **ملاصات** يعون ليله وقصيده، يكون قد لزم  
المثقفين لأول للمثقفين السعوديين في الرياض، تحت مظله وزارة الثقافة  
والاعلام، لامن معمر د لا تترك شي من ما بين يده ثم على  
ما يلقي به تسمين من اراء وملاحظات على سطح بعض الامال  
للمطرحه هي **دولة خلال طرد لوم** لتصور سير سيجي عليه خطه  
تقلبه حسب سقوا الدولة حق للخص. مع حدة خطه متعددة لادارة  
على مشهده بخله. فحسبه التقني في محاولات لفريقه عرس والأدب،  
كما جاء في خطابات صفالي وزير الثقافة والاعلام عن تمجده بتدريج  
1425:59هـ. ناتي هذه خطوه ماسية سد. سون سدله. نسمون من  
الرئاسة العامة لرعاية الشباب إلى وزارة الثقافة والإعلام!

ولمفي في هذه المناسبة وامثالها يخطر على بالي لول شاعر لمسية  
بلا صراع بي الطيب لمسي «على قدر أهل العزم تأتي العزائم» وادرك  
ان الطموحات لا حدود لها، غير ما حين يد المصير الثقافية عبر خطه طموحة  
تدغلة ومدعومة بجانب الطموحات ما يحقق امال المثقفين، لكي يعمل  
ويجود في العمل، ليشير ثقافته بليق بوطى كبير، فادر اذا صبح العزم و  
يكون له كيان معرفي، يمكن ان يواكب مسيرة التطور الحياتي، ليس في وطننا  
وحده، واما بماذا به على نهضة العالم الذي اشأ مزارق كثيرة قلاً اصنع  
الأرض، وهو يتأخر بها!

ولمست أتعجل الزمن، فالتناء الشعاعي الحق. يحتاج لي ومن، ثم الى دعائم ينبغي ان تتوافر له اذا اراد ان يكون قيمة وقادراً على ان يصل الى البلاد التي سيقبلاً بمراحل وزمن. ولعل من هذه الدعائم:

1 - مساحة من الحرية متوازنة

2 - إتفاق مالي كافٍ وقادر على إنشاء ثقافة ذات قيمة .

3 - انفتاح على العالم أخذاً وعطاء .

4 - دعم مصري برعي للمعرفة كقيمة، لأنها عنوان امة طامحة متقدمة راقية

وهناك من يقول - غير مدقق - لا شيء بالنسبة لي وطن هو مهد العرب، حبسوا لي بكرته عاقبة من عسى على ان يكون ثم ايمان بأن المعارف ليست سلعاً حليب بها وطن طامح، ليس وراء المال وحده، ولكن مع ذلك ثم عظمي هم عنوان ان امة المحرومة في المقابلة من حال لعدوي والرائع وبما يحسنه من مبرراته أو كغيره من عيوب ليس يمكنه ان لمزيد من العنصر المادي وقد يمكن ان يكون هو راسم حقيق في يدها به لأنه قيمة وعنوان ارتقاء ووسام مجد ياتي مع الزمن، لأنه جزء حتم

لهذا خطواتي الأولى من كتاب متناجزة، غير ان المهم للعمل ولعزم والرائي قبل شجاعة الشجعان والتعاون الصادق وتقبل ذلك وحده ولا تولي لا بعضه - وسمة نظير لبيب الذي سخّنه عمراً - في الاقدم كان لهم ركباً - . مرجع الله أن ينصرنا على أنفسنا حتى لا نضل ا

**ونيس التحوير**

## - 1 -

كان الشعر في القرن التاسع عشر امتداداً لشعر العصور المظلمة، فقد كان مكبلاً بقيود الصناعة والزحرفة الشكلية، وكانت دواوين الشعراء تطفح بأنحطاط الصاعات اللغوية المقصودة

لدانها، ولم يحضر هذه الدراسات على حدس نظير لورس، ولقد بدت في حجبها، بل تجاوزتها إلى الألفار والتاريخ الشعري، واستمرت<sup>(1)</sup> إن الشعر في هذه المرحلة تاريخية له يكن يدل على كرس لعناية المقصودة بالصناعة المظلمة والرجوع لشكلية وحاو. شعر في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين لم يعد يشهد العربي بها<sup>(2)</sup> لتقدمه، فاجدو بهموم من ربح شعر عربي متدهية، يحاصه في عصوره لرهه يعتبر بر شعر عاصه شعر لقصي بذاكر أورانج وقواميه، وصوره ومعانيه، قاصدين بذلك حياة القديم، ويأثث لروح فيه، وقد طلع على هذه المرحلة الإحيائية أو الكلاسيكية والإحيائية مرحلة تاريخية من مراحل التطور الأدبي والسعدي، وشجلى فيه دور العقل بوصفه الأداء المعرفية الأساسية التي يتمكن بها الإنسان من الكشف عن المعارف والحقائق، وتتميز الحقائق بقدر من الثبات والعموم، وتؤدي الإحيائية دوراً إصلاحيًا في المجتمع، ويؤدي فيه الأدب ولقاءه دوراً مماثلاً لدور المصلح والمفكر، وسعكس آثار ذلك على لأدب وطبيعته ووظيفته<sup>(3)</sup>، مما مصطلح الكلاسيكية فإنه مقتبس من الحضارة العربية ويدل على مرحلة معينة من مراحل تطور الأدب العربي، الذي يقوم على



أسس تقليد البصير المميز من أدبيات الإعراف والروايات، وكانت المحاكاة أداء الكلاسيكيين لتحقيق هذه الغاية، وقد أسهم النقد في تحقيق هذه الغايات بطريقتين: الطريق الأول استخلاص القواعد الفنية للأدب من الأدبيات المختلفة، والطريق الثاني تقويع بقصد إلى الحكم على النتائج لأدبي الكلاسيكي من خلال قسمة أو عدم قسمة لقواعد الأدب القديمة<sup>1</sup>، وأفضل استخدام مصطلح الإحيائية ليدل به على المرحلة الأولى من مراحل تطور الأدب العربي المعاصر، لأنه أكثر دقة ودلالة من مصطلح الكلاسيكية، كما يشمل عليه الأول الإحيائية - من دلالته تعني به بحث لمرث القديم ومحاولة حياته من جديد، ما لثاني الكلاسيكية - فإنه لا يفتقر إلى أنه يعبر عن شيء من هذه - يستخدم هذا المصطلح بعبارة عن الأدب العربي في هذه المرحلة بالذات بعبارة بعض حداثته من **مطلع عليه خصائص** لا بد من حداثته وبقي يستخدم مصطلحين مختلفين، كما إذا استخدم مصطلح إحيائية ليس في شيء من حلة عن الأدب العربي في واقع الأمر التاسع عشر وأول القرن العشرين، استخدم مصطلح كلاسيكية - كما يستخدمه صاحب مصطلح نفسه - يدل به على مرحلة أدبية هي القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين التي تعني بمحاكاة الأدب الإغريقية والرومانية، وإلزام الأدب العربي بقواعد النظرية لأرسطية بغضه

وكانت محاكاة القديم تحرك التفكير في المرحلة إحيائية، سواء أكان من جهة الإبداع الشعري، أم من جهة التفاصيل التقني، والمحاكاة بظهورها تقتضي مثلاً محاكاة، وأداة يتم من خلالها محاكاته، وقد تجلت مظاهر مثل هذا في الإبداع الشعري القديم، فأخذ شعراء الإحياء بمحاكاة ويسعون على موارده، وليس أدل على ذلك من المعارضات التي كلف بها شعر الإحياء، فهذا يعارض بانيه أبي تمام، وذلك يعارض ميسمي

البحري، وآخر يعارضه بويه ابن زيدون، والمعارضه تعني الاعتراف من روح لحرية لشعره لى عاشها الشعر القديم مع لراء الشاعر المعاصر باليونان ولذمية لتدريج، بحيث يمدد إلى دهر المثلثي انقصه العديده مجرد مدح قصيده الشاعر المعاصر، ولم يحجب لأديبا الإحيائيون إعجابهم المطلق بالثرات، ولم يعفوا كذلك تهايههم لى قدرتهم على محاكاة اللذيم ومعارضته

وبعد الشيخ حسين المرصفي ١٨٨٩م أحد مثلي لمسة  
الإحيائية، وهو يرفض التعريف العروصي للشعر لأنه يدل على أن الشعر  
هو «الكلام الموفق»<sup>١٥٤</sup> ونسب هذا هو لشعر لس محاكياً  
للنثرات بحسب ما هو من حرمي معروف من جديد. سحكم فيه  
الأسلوب المنطقي من حدود لغات على أساس شعبي، حسن، يقول  
«الشعر هو كلام يسمع على لسان لا يسمع بالآذان فقط بل بأجزاء  
متفككة في الذاكرة»<sup>١٥٥</sup> ويضيف كما ذكرناه في ترجمته وصفه على  
ليله وبعد الجارية على «أساليب العرب المخصوصة»<sup>١٥٦</sup>

إن بدأ شعير يرجع من منكنه وهي مرء، حديد رطيمع ععد  
الشاعر، ومرة تشا من كثرة الحفظ والمروء، ولكنهم من كلسا الحادتين تعني  
لأعريف من المحفوظ المعفوظ، ولذلك فإن عملية الإبداع تقتضي شروطاً  
يُعرفها، أن يكثر الشاعر من حفظ الشعر وحتى تشا في نفس منكنه  
يسج عن مولد ربحير المعفوظ من الحمر المعنى الكثير الأساليب<sup>(٦)</sup>  
ويشير حين المرحضي إلى شعر الرعيل الأول من الجاهليين والإسلاميين  
والعباسيين ليصبح الحفظ علة الإبداع، وعلّة جودته وهو من كان حادياً من  
المعفوظ منظمه قاصر ردي، ولا يعطيه لروى والحلازة الا كثرة المعفوظ،  
من قل حفظه أو عده لم يكن له شعر وإنما هو منظم ساقط، واحتساب  
شعر أولي، لم يكن له محفوظ<sup>(٧)</sup>.

إن تأكيد الحفظ يدل على ضرورة احده، المثال في الإيقاع وتشبيه  
ولمعدلات ومراكيب، ويسأى ذلك بالمزج والحر في نظم الشعر أن  
مقولة الحفظ والحر صور من صور التراث النقدي العربي التي تؤكد  
شروط الإبداع وسويعه، ويشير في هذا لسميدو التي يعرف عني بن  
عبدالعزير الجرجاني لشعر في قوله: «الشعر علم من علوم العربية يشترك  
فيه لطيف والرواية والدكا»، ثم تكون الدرية مادة له، ومرة لكل واحد من  
أسبابه فمن احتمعت له هذه الخصال فهو لحسن ثمر، ويقدر مصيبيه  
مها تكون مرتبته من الإحسان، وليس أفضل في هذه القضية بين لتقديم  
والحدث، ولجاهلي والمحصرة، والأعرابي والمولود، إلا أنسي<sup>9</sup> يرى حاجة  
لحديث إلى الرأية أنسي، وأجد إلى كثرة المقيط<sup>9</sup> شعر.

ويبين حسن مصفي على صحة صورة هذا أحد رب، الإحياء  
محمود سامي بن الذي تمكن من جميع سمات الحفظ والدرية،  
فالبارودي «لم يقرأ كتاب في فن من الفنون غير أنه ما بلغ من  
التعقل واحد من طبعه» في ذكره الشعر، عمله كان سمع بعض من  
له درية، وهو شعر بعض الدارس أنقرأ بحضرة حتى يتصور في برهة  
يسيرة هبات تركيب لغويته ومواقع موضوعات منها ومصنوعات  
ولمحررات بحسب ما تقتضيه المعاني والتعققات المختلفة نصار بقر ولا  
يكاد ينحس، ثم سنقل بقراءة دور من مشاهير الشعر، من العرب  
وقبهم حتى حفظ الكثير منها دون كلفة واستثبت جميع معانيها باتداً  
شيعها من حبيبها، وأبعاً على صوابها وحطائها (كدا)، مدركاً ما كان  
بشيعي وفي مقام الكلام وما لا يشيعي، ثم جاء من صيغة الشعر للآتي  
بالأمراء ولشعر الأمراء، كأيي قرأني والشريف الرضي<sup>(9)</sup>

## - 2 -

وسلمة معروف عبدالغني الرضائي 1875-1945 «على نحو

لعموم بالعريف المرصعي لتدبير لشعر، لذي يرى أن الشعر «كلام ذو وزن وقافية»<sup>10</sup>، إلا أنه يميل إلى تحديد حر للشعر يسجد إلى حد كبير مع طبيعة المرحلة الإحيائية العربية فالشعر «مرآة من الشعور يعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الألفاظ انعكاساً يؤثر في النفوس انقباضاً أو ابتساطاً»<sup>11</sup>، ويتجلى في هذا لتعريف ثلاثة أركان أولها يتصل بـ «صور الطبيعة» والمقصود به يشمل «صور ما في الطبيعة يشمل المماسي الخفية والخيالات الروحية والموجودات لمساعية لتي صممتها يد البشر أيضاً»<sup>12</sup> وقش هذه الصورة على الرغم من عموم بعض جوهرها «الشعر» الذي يتحدد في صوته الإبداعي الشعري وثانيها «مرآة لشاعر لتي تعكس لها صور الطبيعة هذه وسر من حلال الألفاظ وعلى الرغم من سره لوصف سره من شعر بيت لا يقره من التكبير لربما يفسر من يصير من صور لأشب من مره هه مرآة صقيمة لا مؤذي مؤذي ظلمه انعكاس الذي يحافظ على صلاح تصور الخارجية ويسبب من من شعير على يفسد هذا الفن في إطار مفهوم الحركة، سي يعني فلا وصف سره، ويحفظ فيه من الداء الداخلي للشاعر لأن من من هو من حركة، من هو من جهة الشاعر نحو صور الطبيعة فتعكس عليها هذه الصور، وهذا يعني أن دور الشاعر دور مراقب الكمون لمعطيات الواقع الخارجي، وهو دور لا يتدخل فيه عالمه الداخلي، ولا يوظف فيه خياله

إن استخدام المرأة بوصفها عاكساً يؤكد «ثبات الأدب إزاء موضوعه، ومن ثم ثبات صور المرأة تعكسه»<sup>13</sup>، التي ذكرت وموضوعات ذراكها، أي يحصل بالكيفية لتي يحاكي بها الأدب العالم، لسائل أعماله صور المرأة ويتصل الشاسي «بمعنى لمحاكاة بعضها من حيث تأثير لذي يحلقه، عندما تلفت الانتباه إلى ما سطوي عليه موضوعها من ثبات وانتظام»<sup>14</sup>.

ولا يعجز الرصامي الألفاظ بوصفها الوسيط الذي تتحقق من خلاله محاكاة لطبيعته وكيفية وصفها، وهو يؤكد في هذا السياق، ليعبر بين الشعر وبقية الفنون باحتلاف وسائلها محاكاتها، فالرسم والنحت والموسيقى «تشترك لشعر في كونها معكساً لصور لطبيعته ولكن لا بواسطة لألفاظ بل بواسطة لخطوط والألوان في لرسم، والأشكال البارزة في السحب والأعنان والأشجار في الموسيقى»<sup>16</sup>، أما ثالث الأركان فهو التأثير بالمتلقي «قياً وأبسطاً، ويذكرن هذه بمقولة التطهير الأرسطية في أدب، تعرضه لتعريف التراخيدي، لأن التراخيديا تقفي العفوس من خلال حواف المتلقي مما يحدث لبطل المسرحية وشقيقته عليه بقول أرسطو قداماً: «سرحيد» هي محاكاة فعل بطل «بها فكون معلوم، بقية موزة، «بول» من بين نخبته بقا لاحتلاف لآخر، هذه لمحاكاة تتم بواسطة شاعر عموماً لا بواسطة المحاكاة رسم برحمته ولخوف تؤدي إلى لتطهير من هذه لآليات»<sup>17</sup>، وأما كون هذه تشير إلى مقولة التطهير لأرسطية «بها سمح في ذرية السحيل والسبح في ترتب البقدي حتى يحول النص الأدبي إلى وسيله بران منها برصا متلقي أو نظيره من مرما من لأمور» بحثن هذه بقا حيد بربط البليغ لمحاسن لأصلية التي يحالها بمحان آخر مماثلة لها لكنها أشد قياً أو حسناً فتسري صفات المحسن أو لقيح من لمحاسن الثانية إلى لمحاسن الأصلية، فيميل المتلقي إليها أو يعر منها تيحاً لتبدأ انبدي الذي يرى أن ما يجوز على أحد لمحتاتلين يجوز على الآخر»<sup>18</sup>، ومن لمدير بالذكر أن معروف الرصامي له ينحصر تماماً من شكلية الحد السرقي للأشياء والمصورات، ولا يزال يسكن على المحسن والفصل ليقدم جداً حاملاً معها فهو يقول «فقلنا بواسطة الألفاظ قيد احتراي بخرج به مسما لشعر من لغون الجميلة المسماة بمد العوم بالأدب الرفيعة كالرسم والنحت والموسيقى»<sup>19</sup>.

ويتعرض معروف الرصافي لشأنا الشعر العربي في صوره قانون يشمل الكون وكلام الإنسان، فهو يرى أن كل شيء إما يشه تطوره بارتفاع طبيعي وهو حاصص لشبهة له، أي أنه يتدرج من الصغر إلى الكبير ومن البساطة إلى التركيب، فكل شيء منقطع في بذاته ثم يوتقي وتناقض في أول مشاته ثم يتكامل، ويبسط في مبتدأ وجوده ثم يتراكم<sup>(20)</sup> وكذا الأمر في كلام البشر فإنه هو لآخر يحصص لمداموس لطبيعي الذي يتدرج من البسيط إلى المركب، فقد كان للكلام بسيطاً سادحاً حالياً من كل معنى في أسنويه وتصنع في ألفاظه بحيث لا يكاد يعرب عما في ضمير المتكلم قام الإعراب<sup>(21)</sup>.

إن شاء شعر عند معروف من حيث هو بدو لأول مرحلة الشعر بسيط السادح من من شيكك لتساعه مقصودة، والدور الثاني مرحلة تفسير بالسجع وهو الكلام المنفرد مولد الكلام على روى أحد<sup>(22)</sup> تلك السجع، مرحلة تتعبر بانه إن يرى الرصافي من مرحلة التفسير بسجع سميت بدهأ عبيد<sup>(23)</sup> من التعبير بالوزن قد يوجد من بسجع وقد سجد لسجع في تحديد لفظة في شعر، أما بعد فهو لدي «مراد حمدان» فوج حور فيه نظريته الاتفاق والمصادفة زيادة أكثر إذا كان غير مقتن به<sup>(24)</sup>.

ويحتفظ احتمال وقوع لوزن بطريقه المصادفه باحتلات الأوزان الشعرية، لأن الرصافي يرى أن بعض الأوزان الشعرية متميز بالبساطة والتركيب «فما كان من الأوزان بسيط كان ذلك الاحتمال فيه أكثر وأقوى والعكس بالعكس، ومعني ببساطة الوزن هنا سهولته على القرينة وحفته على الطبع وقرب مأجده من الكلام المشوّر بحيث يكون انطلاق المسان به سهلاً وحرى لطبع عليه هينا<sup>(25)</sup>، ويصوب لذلك مثلاً بأنجز الذي يعتبره أسهلها على القرينة وأقربها من الشعر، بل يعبده أول مولوده من شعر<sup>(26)</sup>.

## - 3 -

وتتكرر في النقد الإحيائي بعض المفردات التي يوحى ظاهرها التأثير بصوراب رؤى معدبة أخرى، فنكرار مفردات كالخيال والشعور - وهما مصطلحان يكثر ترددهما في النقد الرومانسي - لا يوهم الدرس بتحول رؤية الناقد لإحيائي، فالشعر عند محمود سامي البارودي «لمعة حيالية يتألق وميضها في سماء الفكر، فتنبعث شعثها إلى صميمه للقلب، فيعبر بلائها نوراً بتعلل حيطه بأسلة اللسان فيسبب بانور من الحكمة يهيج بها الحالك، ويهتدي بذليلها البالك، وحجر الكلام ما انتبعت ألفاظه وتشغلت معانيه، وكان قريب المأخذ بعيد المرمى، سليماً من وصمة التكلف، نزهة من غسول الحسب، خالصة من جفلة الفكر» بهذه صفة الشعر الجيد. يستعمل هذا التعريف حتى هو صرح به عدده فهو من باحثة لم يصرح به عند بعض الشكك في الشعر منه بوجهه، فغير أن التعريف لا يفتقد هذه الصفة ولكن يكرر تأكيداً لادراكه لبارودي من شعره حرصه على الإسراع بالزمن المتدفقة وسهولة تعريفه من ناحية أخرى بالخيال وبعده الحيالية التي يوهده لدرسه في أنها محدودة جداً من الخصائص سريعة لشعر رومن حيوان ومعه ما هي خاصية كثيراً ما يؤكد لها النقد الرومانسي، ولكنها - في الحقيقة - ليست تجاوزاً للرؤية لتقديده أو كسراً لها، لأن الخيال هو مفيد بأبعاد غفيرة، لأن للصفة الحيالية هذه «بلاط وميضها في سماء الفكر» ولم يكن البارودي لأديب الوحيد الذي أكد أهمية الخيال على الرغم من تأكيد دور العقل والفكر في أحكام الخيال والمجاسة، فالناقد محب أسدي الحصاد «1867-1899م» قد أكد ذلك في مقال له منشور سنة 1897م حيث قال «الشعر هو الفن الذي يستعمل الفكر من عالم الحس إلى عالم الخيال»<sup>26</sup> وهذا يعني أن طبيعة الأدب الإحيائي منبجته نحو الفكر وأداة التي تصعبه أي للعمل، ولذلك تكررت مفردات مثل الفكر والحقيقة، وهذا يعني أن الخيال لدى محبي

أبدي ولدي البارودي ليس وليد افعال متوقفة في لاد، قدر ما هو صور لمعظم ذهني غفلي. وهذا يكون حاصلاً للمكوبات العقلية ويكون الشاعر في هذه حالة مفسراً أكثر منه خالقاً ومبدعاً، أي أنه يهتم بوصف الأشياء، ويصيرها وعقد المقاربه بين الأشياء، المتشابهة والمتماثلة. و كما يقول عباس محمود العقاد في انباء نقده لشعر أحمد شوقي: «إنّ لشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعدها ويحصى أشكالها وألوانها وإن ليست مرة الشاعر يقول لك عن الشيء، ماذا يشبهه بما ميرته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لها به وصلة الحياة به»<sup>27</sup>

إن تعريف البارودي يحدد مرحل إبداع النص الشعري، فهو يمر بمرحلة سابقة لا يسمي نفسه لاد في نفس رثائه يقال أثر لوصفة من قبل الله عز وجل: «نطقني الله بلسان، وقد يعيّن عليه لاد في شعري قد حصل مراحل سابقة لعين ولقلب، ولللسان لاد قد شاع شعري في سواد نفسه عصبه الابداع الشعري تعبر عن ربه تحافده على حد ذاته مصداق من الأشياء لاد في مرحلة تشعبها مرحلة لاد في تكون لاد في سابعه بالثبات لاد في شكل من أشكال سابعه يحكم في تكبير سفيدي ريشي قد في استخدام حرف لعطف والعاء الذي يعيد الترتيب والتعقيب، بحيث يكون الأول سابقاً والثاني لاحقاً فلا مهلة بينهما.

إن مرحلة الاد - والفعل مثل قابوياً يحكم الظاهرة لتقليدية يسرها ليس في تحديد مفهوم الشعر محسوب، وإنما في مظاهر لمكر والحياة وسجوها، معي الحب مثلاً تمثل هذه المرحلة عند احمد شوقي في قصيدته التي يقول فيها<sup>28</sup>:

خذوها بقولهم حسناء والعرواني يغريهن العناء  
أنراها تناسلت اسمي لما كثرت في غرامها الأسماء



إن رأيتني جميل عني كان لم  
تلك يبيسي وبينها أشياء  
نظرة فاهتسامة فسلام  
فكلام فموعد فلقاء

عالم شاعر شاعر أي قصيدة أخرى في التفكير لاجتماعي يمر عبر حل  
مسألة فاهتسامة فسلام فموعد فلقاء فاهتسامة فسلام فموعد فلقاء  
والاهتسامة والسلام وتنتهي باللقاء

وإذا كانت الرؤية الإحيائية تؤكد هذه المرحلة فإن رؤية لاحقة  
تجربتها بكون هذه المرحلة، ولذلك يحتلف صلاح عبد الصبور عن أحمد  
شوقي في الرؤية والإبداع، ويتجلى ذلك بتعارفه في لقبة نفسها،  
وفي طيحه شكل شعري، محمد صلاح عبد الصبور شعر انتقاه،  
في حين أنه محمد حمد شوقي بعدة أسطر، حيث في الرؤية  
واختلاف في الشكل والأداء، يقول صلاح عبد الصبور<sup>(29)</sup>

الحب يا وليفتي قد كان  
في أول الزمان

يخضع لترتيب والحسبان

نظرة فاهتسامة فسلام

فكلام فموعد فلقاء

اليوم يا عجائب الزمان

قد يلتقي في الحب عاشقان

من قبل أن يتسما

والسعي في هذا السياق بالسائد جبر صومط و 1930-1858م الذي  
يرجع الشعر إلى الشعور، بمعنى أنه يرجعه إلى جذره البعوي الذي يدل  
على العطف بالآسيا، والخير أن هذه دلالة يرجع إلى تراث السقي،

وبخاصة، لي أبي حمزة الرازي في القرن الرابع الهجري الذي يؤكد أن الشاعر سمي كذلك «لأنه يغطي لما لا يغطي له غيره من معاني الكلام ووربه وناليف شعاني واحكامه وتنشيعه»<sup>(30)</sup> ويبدو أن الشعور عند جبر صومط كسمة لها مفهوم عام يتصل من ناحية بالعلم، إذ تدل على لظفر والاستدلال، ويتصل من ناحية أخرى بالشعر، حين تدل على الحسن لظاهر والباطن، وفي ضوء هذين البعدين يتحدد مفهوم الشعر ويسمى تعاريفه بوضوح عن العلم، فالشاعر غير لعدل لأنه يقدم لستلشي «شائق ما يشعر به هو، أو شائق ما شعرو به هم بدون توسط نظر و استدلال يقتضيه مراد التفكير والتأصيل»<sup>(31)</sup> وفي ضوء هذا لا يكون للخصوصية لشكسية، متضمنة بالبرهان، لثابتة منه مذكر لأن من يستجده لشعر، يبحث في العلوم الطبيعية و البشرية و يفهمه بعد حرج به عن حقيقته و يتدله في غير وظيفته»<sup>(32)</sup>

إن مفهوم الشعر يحتل مصداقاً شتّى يكون كائنه في نفس، وبكسر هذا التفكير لا يخرج عنه عن اللااب «تفكير الاحاس» لأن لدى نفس هذه شخص بعبارة مباشرة «تفكر» بدون سطره عنه لأن «لصواطف والانعكاس لأن إذا اشيدت في النفس ثبتت كل قوى العقل وأشعلت لدن»<sup>(33)</sup>

ويتميز الشاعر بعاصية عن لأخرى من حيث قدرته على الإحساس عما في دته، وفي الواقع أيضاً، ويقترن ها بقدرته على التحيل، لأن الشاعر «يشعر بالمشابهة حيث لا يرى غيره، لا بالمصادفة و لمصادفة»<sup>(34)</sup> وهذا من شأنه أن يدفع إلى تقاطع ما في لداخل مع ما في الخارج، إذ يرى الشاعر «ما في الخارج صوراً لما في نفسه، وما في نفسه من الدحل أرواحاً أو معاني لما في الخارج»<sup>(35)</sup>

ولم يقتصر جبر صومط على هذا في تحديد مفهوم الشعر بل أحد



حراً<sup>٤٠</sup> وأن تدفق الشعور بواكبه بناءً لقوي إيقاعي، وهذا ينتقل الشعور من مرحلة لمرحلة والخلق إلى مرحلة التشكيل بوجود مادي. ويشمل هذا بوسيط لغوي فوّه المرداب اللغوية التي تم صياغتها وفقاً لإيقاع معين، ويتحدد الشعر بأنه «شعر الشاعر قد خرج من مخدعه وهو قلبه مشحواً نهداً أثيراً بشعور آخر هو الحصة التي سميتها ورماً وقد ركبا الحصة الألفاظ الخفيفة لطيفاً معاً مرفوعة رفقة لغز الجسمل عسى رهر لربح يصل إلى الأسماع بعد أن يحدث في طرفيها أمراً حقيقياً في لهما» ومنها إلى مصادع آخر من قلوب أصحاب تلك الأسماع ويشتر ما هنالك من الإحساسات الرائدة<sup>٤١</sup>.

وبمعرف الرهازي بسبب عمل هو الأكل، في لاغز من حة أدبية كما فعلت في ذلك نفع باحث في لغز بأزاد عرف لغز الشعر وكما حبره من ربه عز وجل، في هذا مرحله سبب بدو منه في عبارات لغويته بخلاف ما بين في شعره، يتجلى المذهب لوظيفة والقلب<sup>٤٢</sup> رفس عرف في شعره هذا ربه موصوفات في النظرية النقدية، منها ما يتصل بعملية خلق الانفعال وتوقده، ومنها ما يتصل بالتشكيل لغوي للمص، ومنها ما يتصل بالتأثير بالمتلقي، ويشمل القلب والشعور المتدفق منه لمة الشعر وسداه

وبذكر تعريف الرهازي ببعض المقولات الأتلاطوية التي تؤكد أن «الشاعر كائن أثري مسير ذو جاذبي لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم بمقد صوابه ووعبه»<sup>٤٣</sup> كما أن تعريف الرهازي لا يصح بمفهوم الشعر بعدد ما يصح بمراحل خلقه لتأثيره بالمستمع وعلى الرغم من الدعوات الجريئة التي يصدح بها الرهازي فإنه في الحقيقة يبعد ذلك كنه بثوب لا يجوز الخروج عليها، ومن ثم توصف مقولاته تلك في إطار الرؤية لاجنبية.

وينحدد الشعور عند من حيث اتو عه إلى شعور حردى، وشعور جماعى يعبر عن الأمة ووجانها. وشعور انساني تشترك فيه الأخس كنها، ويؤكد الرهاوى أمرين في هذا السب أولهما ثبات الشعور لدى كل أمة من الأمم، وثانيهما تعايره لدى الأمم المختلفة أما ثبات الشعور فإنه عثل صفة قاره في الأمم سري في عروقها ويتألف الأيب، عن الأبا، والأحداد «فإن شعور لعريين برات بائنه وأحذاهم من عصور أرغلت في القده وامتدت عروقها في أعماق الماضي كما أن شعور العرب اليوم هو رث متقل إليهم من أبائهم الأولين، ولم يتولد هذا لشعور إلا من عادات لمأصلة في الأقواء بتعاقب الدهور»<sup>41</sup> وهذا الثبات للشعور بحور مفهومه من كونه حاص متغير من عه، وبها ومن ثم يكون فهمه شى به دلالة رومانية موهماً به لسعر مسجداً إلى معين واحد يعترف به في صورة تصورات عقلية

إن هذه الأنماط لمحفصة من الشعر «بحر» من أنظر ثبات عند الرهاوى في شعر عه من ذكر عامة مسرحة بركة سمائل بين الأفراد وليس الأمر مقصود على سب شعور من سمد من باب للغة ذاتها. وهو الوجه الآخر للشعور الثابت، وأن كل لغة من لغات عه وحدث لتعبر عن هذا الشعور، وليست بقادرة على التعبير عن شعور حر مختلف «وقد حققت كل لغة للتعبير عن شعور أهلها، فلا يستطيع أن يعبر بمعبراً صادقاً عن شعور غير أهلها إلا إذا كان ذلك لشعور مشتركاً بين الأمتين»<sup>42</sup>

ونخلص من هذا كله إلى أن لشعور لدى الرهاوى لا يدل على خاصية ذاتية تفريه من لمعابه الرومسية، وإذ هو مفهوم عام يظوي على الثبات والعموم أكثر مما يشتمل على لتعبر والتفاوت، ومن الجدير بالذكر أن جميل صدقي الرهاوى قد أكد في مواطن عديدة أن الفكر

والعقل هما اللذان يتحكمان في تصديده وابتداعها فهو يؤكد أن « لشعر في القصيدة اندفاعات في الفكر كالأمواج يعقب بعضها بعضاً »<sup>43</sup> ويؤكد مرة أخرى أن حد الشعر عده « ما استند إلى الحقائق أكثر من العواطف والخيال البعيدين عنها فكانت حصاة العقل فيه أكثر من حصتها »<sup>44</sup> وأخطر ما في هذا قوله « أرفع ما في الإنسان هو العقل، وأرفع ما في العقل هو الفكر وأرفع ما في الفكر هو الشعر »<sup>45</sup>.

وفي صو، هذا فالشعر يخرج من كونه تعبيراً عن عاطفة فردية إلى شعور عام يشتمل على شعور شعب أو أمة، كما أنه يتجاوز الخاص إلى العام، ويستند عن الشعر عن الشعر إلى الشعر عن الحقيقة، لأن « الشعر خالد هو ما يظهر على حدسي »<sup>46</sup> « ما شعر به » في بناء اجتماعي وعصري « الحقيقة ليس تعبير عن حقيقة فردية وإنما هو تعبير شعري لأمة » « شعرنا » جمع « شعر » لأننا « لخاص » و « لأنه شعر عن أعماق الحقائق » « وعنا » « لأننا » يحكم الخاص والشعر « كـ » « لأنه كدله » « شعر » « شعره » لتعبير الرومانسية. وإنما نحن في إطار نظرية المعاكاة الإحيائية « الكلامية » ومن ثم يصدق لقول بن هذا الموقف « يقنع العقل بمسائل جوهرية الحياة وكمياتها الدنسة لذاتته في كل بيئته وفي كل زمان. لأن هذه الكميات والجوهرات يدركها كل عقل، وتشارك فيها كل نفس، وهو ينفر من الشاذ والفريد كما ينفر من العادي والجزئي »<sup>47</sup>.

وإذا كان ما سلف حديث عن كيفية تخليق القصيدة ابتداءً من توفدها بحرية ونعلاً في أعماق لشاعر ومن ثم تحولها إلى تشكيل لغوي في نص أدبي، ومن ثم تأثيرها في « الخلق » فإن لرهدي من ناحية أخرى يؤكد العلاقة بين شعور المبدع والواقع الذي يعيش فيه، لتأكيد ما كان يصطلح عليه « الشعر لعصري » الذي يمثل « شعور الشاعر لتولد من

فعل للمحيط كبير التأثير في روحه فيبره في صورة العاطف موروته مغرب عنه. فلا يكون إلا صادقا لا شبيهه مبالغة. وسهلا ليس عليه من لكتف ما يذهب بصغانه وروغته. وهذا هو لشعر الحقيقي في كل عصر<sup>48</sup>.

ويتصل الشعر المعصري بهذه الدلالة من ناحية يعطى خارجي متجس في الواقع وشأيره في الشاعر الذي يقود إلى الشعور. ويتصل من رايه أخرى ويتحدد بما يعيشه الشاعر العربي من موصو شعريه قديمة. ومحاكاة لها. ويكرر الخصائص. وسجل في الشعر المعصري ثلاثة أركان أحدها يتصل بالشعور الذي يمثل جوهر الإبداع الشعري في كل زمان ومكان. ثانياً تتعل بسبب الشعر العربي القديم ضرورة أن يكون الشعر يعبر عن معاناة في لحظة وبنية حرة ومتأثراً بالبيئة ويعبر عنها أن نفس طبيعة الحب لمعاصرة. أن يكون اجتماعياً يسجل حسيه في الحياة. ثانياً يتصل بالشعور في الشاعر حياته سيميه. فمعه من شعره وأبديت لامة إلى إرثها وعنده بكم. متابع كبت فعل لمعاصرة في. ثانياً أو يرى هذه شأه تتجمع للشعور مع سخته من لامة. وهذا أبص لما رفاة حقه الروائيين لأحلاقيين في العرب<sup>49</sup>. ويتصل لشعور من ناحية أخرى بالطبيعتين المادية والاجتماعية اللتين يعيشهما الشاعر فيعجب بجوانب منها. أو يتألم بسببها. ولا يتعد هذا عما يستمدّه الشاعر من حياة الآباء والأجداد<sup>50</sup>.

ولا يتسم الشعور هنا بخاصية فردية ولا يوحى بخصائص رومانسية. فالشعور الذي هو جوهر الشعر عند الرهاوي تابع لشعور أشعل وأعم هو شعور الشعب. وهذا يعني أن الشاعر يتجاوز الفردية ويعبر عن هذا لعاء بقول «وما لشعر إلا شعور الشاعر التابع لشعور الشعب الذي هو فرد منه. وأكبر لشعر». هو القادر بشعره على تجريد شعور الشعب

وهو في كل أمة بادر والشعر الخالد هو ما انطبق على الحقائق فهو وحده الذي يلاقي في كل عصر إقبالا من أهله»<sup>151</sup>.

وهي صوة قد يكون لكل أمة شعورها الذي تصير به، ودورها الذي سقود به، وأن الشاعر يعبر عنها بوصفها عنصرين ثابتين في الأمة، لأنهما يمثلان من الأبناء إلى الأبناء<sup>152</sup>، ويأسس على هذا في تصور الزهاوي تعاوب لإبدعات الأدبية، عربية واجيبية، زلفاً، من ثم، أن يعبر لشعر، عن شعور أجنبي لأنهم يأتون بشعر «لا يعيش في أرض لا تلام بيته»<sup>153</sup>.

ويشعر لشعر شعور حيوي في حكمه في تحديد مفهومه في التجديد، شعور شعور شعور هو قوله شخصه لشعر العربي، والمحافظة عنه شعور محافظة على الملامح التي تميزه به، ولذلك فالزهاوي لا يجد من جديد صواب شعور مدني يتصور به شعراء العرب لا جديد شعور من شعور شعور شعور «لكل مد شعور» خاصة لا تحس به من حرق كوشيتي من من كلا من شعر العربي ولشعر عربي من روح في آخر بعد كسر من من شعور شعور إلا إذا صرنا فيه لمخرج فقريه من شعور قومه أو كان الشعور الذي يترجمه مشتركاً بين الأميين<sup>154</sup> ولم تكن محاكاة الشعر العربي سوى تقليد عند الزهاوي بإفراء محاكاة الشعر العربي القديم، وإذا كان تبين الشعر العربي عن لشعور عربي مدعاة للقول بتعديدية الشعر الذي يسبح على غرار ما يفعله العربيون، فإن الشعور القديم والشعور المعاصر يمثلان لفرق الأساس الذي يعبر به لتجديد ولتقليد في الشعر العربي وللتجديد «ن يظه الشعر عن شعور شعوري صادق يختلج في به لا عن تقليد»<sup>155</sup> ويقترب بالشعور أمراً آخر أن يعدداً طبيعة لتجديد في الشعر العربي أولهما أن يكون الشعر العربي - إضافة إلى كونه مشيعاً



بالعصرية - له تأثير في شعور الآخرين<sup>56</sup>، وثانيهما أن يكون لشعور العصري متجسداً يتنازع معارف أهله، وهو بحالات الشعور لعربي لتقديم الذي يتمم بتفريق معارف أصحابه<sup>(57)</sup>

ويصغي جميل صدقي الزهاوي على ريعته الحديدية أبعداً شكية فهو يفسح المجال وحباً للتجديد في الجانب الشكلي للتصيدة، من حيث العرب والعدائية، إذ يجير للشاعر أن يطفئ على أي وزن شاء، سواء أكان من وزن جميل أم غيرها<sup>58</sup> كما لا يجمع الزهاوي في التعبير للقافية بعد كل بضعة أبيات من القصيدة عند الانتقال من فعل إلى آخر لا دعماً للمثل السامع من سماع القافية في كل بيت كما يدعي بعضهم بل إراحة الشعر من كد مدح سوادها من أن يثقل بها سبكه يس في قلة كل شاعر، أن الزهاوي يلمح هذه البرقعة من الشعر بالثقافية الموحدة بضرورة الاسم بحركة تردد من اسمه كـ... نحة، أمر صار بالشعر العربي، لأنه يروي إلى... صرف الأبيات... فذهب إلى القافية وشكلاً بها عن مشاعرهم<sup>(59)</sup>

ويؤكد الزهاوي في مواطن عديدة عدم إصراره على التزام القافية وهو يساهم بأنه أول من سيدها وشار إلى أنه أكد هذا في مقالة له نشرت قبل إعداد السنور العشاسي بسوا، ويؤكد فيها عدم تجزئه وحموده على الأوزان الشعرية المعروفة وعدم إصراره على الالتزام بالقافية، ولكنه يصور على الالتزام «بالمحافظة على الجلالة العربية والأللوب والشعور العربيين ليقى عربياً، وأن لا يرحل الشعر عما طائل تحتهم فرغم أننا جددناه وبعد ذلك سواء علينا أبقينا على ولائنا للقافية أو وأدناها»<sup>(60)</sup> ويؤمن الزهاوي بالتعبير المرحلي، فهو لا يرى ثروت نقابية مره وحده، ويرجع ذلك إلى الدوق الأوروبي الذي اعتاد القافية لمئات السنين «إن الدوق العربي يستقيح اليوم بمطبل أرجل غابيه لشعر من

ملاحيل الغدبة مره واحده، وقد ألقيا صد أكثر من ألف وخمسمائة سنة، وعندي أن حير طريق للحلاص من عبثها هو أن يحافظ الشاعر في تصديده على البحر سواء أكان من بحر الشعر لقنعه أم لجديده وأن يتقبل بعد كل بصمة أبيات الى روي جديد من لقنعه لا تحلو من مطالب مختلفة مع ماسية بعضها لبعض فيجعل لكل مطلب رويًا<sup>(62)</sup>، وقد قد هد إلى لدعوة الى لشعر المرسل الذي يتخلص من قيد التقاييه مع التزامه بقيد الوزن، وهي دعوة ليست جديدة فقد تآثر فيها الزهراوي بالنعورات لشائعه التي كان يبتها السوريون واللبانيون إضافة الى الحركة التجديدية<sup>(63)</sup>.

وعلى الرغم من دعاي تجديد التي يصدح بها الزهراوي فإنه لا يزل يهين من شعر النقيدي، ويكرر افكار صدر نعم القدامى، ويحاصه في شعره رويون زهراوي من سبب فهو يرى أن أحسن طريقه لتجديد فننه هو أن يلقى معمم سببه حد من شعر على المبتدئين من رصنه منه منظومه بعد ان يرضى به لوزن التقاييه، ثم يظفر به منظومه ينشر به خطابه تحت ركنه من يريهم لبيت منظوما كما هو في لأصل، فإنهم يتعلمون مع الوقت صوغ الألفاظ والأدب الصحيح عن المعنى المراد نظماً بعد أن يكونوا قد عزموا قو عد لعربية<sup>(64)</sup>.

وبعد الشعر على طوله تكرار على نحو من الأساليب لمعولات ابن طابط الملوحي الذي يؤكد الفصل بين اللفظ والمعنى من ناحية وبعض من ناحية أخرى بين التخطيط والتعبير بقول ابن طابط «فإن أراد الشاعر بـ تصديق محض المعنى الذي يريد بـ لشعر عليه في فكره بشراً واعد له بـ بلبسه بـ من الألفاظ التي تطابقه والقوامي التي توفقه والوزن الذي يسلس له القول عليه<sup>(65)</sup>»

ولم يقتصر الأمر على بناء القصيدة حسب بل تجاوزها إلى تكرار فكرة بن طيطيا هي شاة تحوثة عن لقاءيه، إذ يرى به من الأنفصل « أن يلاحظ الشاعر المعنى أولاً ويستعي له كلمة الروي فإن لم يجدها استعمل إلى غير ذلك من المعنى مما يسبب العرص، ويتحوى له كلمة الروي»<sup>66</sup> وهو تأكيد لا يتجاوز مفاهيم التراث النقدي.

#### - 4 -

ولشيخ محمد الحضر حسين «1875-1958» واحد من أبرز نقاد إحيائيين وهو شامه شأن أضرابه بفتح تحت تأثير المقولات التراثية التي ترى الأثبات مكتوبة تالياً من شائبات روح حمد ولفظ معنى، وأصل وفروع، ولذلك لا يدرجه في شعره محرو شاعرياً منه، بعد مقارنة بين الإنسان، شعر، وقد فهو يؤكد بعضه لكل صلبه في الإنسان بعداً حسب شكله حسب معنى في به وحبوب يدرى بسره، منتعجب القامة كدرك الشعر يتحدو في مظهره، خارجيه يرفقه كلاباً موروماً مقفى عن شاعر جوهري لا يفسد بحسب في بطنه، كما أن جوهري لشعر يشغل في تعجيله، «فالروح التي بعد بها الكلام المنطوق في قبيل الشعر إنما هي التشابه والاستعارات والأمثال وغيرها من لتصرفات التي يدخل لها الشاعر من باب التعجيل، وليس لوزن سوى خاصية من حوص اللفظ المنطوق إليها في مفهوم الشعر بحيث لا يسميه العرب شعراً إلا بعد تحقيقه، وإطلاق الشعر على الكلام المورون إذا خلا من معنى تستطرقه النفس، لا يصح إلا كما يصح أن يسمى حته الميت إنساناً أو مثال محبوبان المقترس أسداً»<sup>67</sup>.

ول كانت ماهية الشعر محضر في كيميه التعجيل أفرد الشيخ محمد الحضر حسين له كتابه «الخيال في الشعر لعربي» الذي بعد عدم كتاب ألف بعده لكيميه في مطلع هذا القرن، 1922م إن هذا لكتاب له

أهميته البالغة لأنه يحدد الأسس الجمالية للمدرسة الإحيائية، ويؤكد في الوقت نفسه أهمية الخيال ودوره، إذ الشائع أن العناية البالغة بالخيال لم يكن لها حضور إلا مع مدرسة الرومانسية غير أن هذا الكتاب يشير أهمية الخيال بوصفها مفهوماً تأسيسياً جوهرياً في الشطرين لعدة الأبداعات على السواء.

ويتابع الشيخ محمد الخضر حين المقولات التراثية البلاغية - ويحده عند الشيخ عبدانقاهر الجرجاني<sup>68</sup> - التي تقسم التصرف في المعاني إلى تحفيزية وتحليلية، فالمعنى الحقيقي «ما يشهد له العقل بالاستقامة والتحليل هو الذي يرد العقل، وبعضه يحدده طبيعة على الواقع، أما معنى سديده بعد نظر طين»<sup>69</sup> يشهد لذلك بقول الشاعر

لو لم تكن نية الموزاء غنمته لما رأيت عليها عقد منقطع

مؤكد أن كيو لا سوي ولا حده لا تنطق بفساد بقول

الشاعر

لا تنكري عطل الكريم من الفتي فالسهل حرب للسكان العالي

وهي هذه البيت من التحليل يقتضي تأملاً لمعرفة أن السبب في عدم استقرار المدح كونه سائلاً وأن لدراهم والفتاير على الرغم من أنها لا تمك، تلك الحقيقة تصيب من يد الكريم إلى من كانوا أدنى منه منزلة ويخلص من ذلك إلى أن محنة الاستعارة عندهم لا بدخل في قسم التحليل، وقد صرح عبدانقاهر الجرجاني بهذا في كتاب «سرار البلاغة ماظراً إلى»<sup>70</sup> المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى النقطة المستعارة حتى يكون الكلام مما يبو عنه لعقل، وإنما يبعد إلى إثبات شبه بين أمرين في صفة، والتشابه من المعاني التي لا يدارع العقل في صحتها»<sup>71</sup>

ولم يقتصر تأصيل الشبح محمد المحاصر حسين على مقولات البلاغيين، بل أخذ يطوِّف في تصورات الفلاسفة، وأخذ يمايز بين المحيلة والمفكرة. يرى أنهما اسمان لقوة واحدة تنصرف بالمعلومات بالتفصيل والترتيب والترتيب، ولقد تعير اسمها بتعير الحال، فإن لم تخرج عن دائرة العقل وكان رمها يقع تحت طائفة تسمى المفكرة، وإن تصرفت بوجه لا يطابق النظر الصحيح<sup>71</sup>، تسمى المحيلة. وهي عمدة «قوة تنصرف في المعاني لتتبع منها صوراً بديعة وهذه القوة إما تصوع الصور من عناصر كانت النفس قد تنقته عن طرير الحس أو لوجدان، وليس في إمكانها أن تبدع شيئاً من عناصر لم يتقده للمتخيل معرفتها»<sup>72</sup>.

إن شبح محمد محمد خير سابع الفلاسفة تسمى في كتابه تجميعهم بين مقولات لآذراك المحيلة، فالآذراك حس بدني وهوود لمحسوس. حالة هذا كمن يرى ركة ركة من حس محسوس أو تعطلت لديه لا يمكن أن لا يكون حس، أما لآذراك المحسوس فبأنه قادر على سرد صور محسوسات مع غيب حركتها، ركة ليس يقادر أن يتتبعها تماماً من خصائصها المادية وهذا ما قصد بهارتة وليس في إمكانها - المحيلة - أن تبدع شيئاً من عناصر لم يتقده للمتخيل معرفتها<sup>73</sup> مع الأحد بظفر الاعتياز أن المحيلة قادرة على خلق صور لم يسبق للمتخيل رؤيتها، لأنها قادرة على إعادة رانصبغة والترتيب.

إن المحيلة تقع في منطقة وسطى بين الحس والعقل، لأنها تصوع الصور لحسية التي تتلقها النفس وتعيد تركيبها وتفصيلها، مع غيبة وجودها المادي، وهي بذلك تمثلك حرية أكثر من حيث لقدرة على التركيب، ومن حيث احتف، الوجود المادي. لأن لآذراك الحسي يقتضي وجود محسوس والحاسة، ولا يتحقق باحتفها، حدها، ولا يشترط ذلك

في المحيلة التي تستعيد صور المحسوسات باحتفاء الحاسة و لوجود المادي للمحسوس إن المحيلة في هذا السياق «قوة تتصرف في المعاني لشرع منها صوراً بديعة» ويكاد يحصر دور المحيلة عند الشيخ محمد المحضر حين بالنسبيل والاستعارة لأنها «من عمل هذه القوة بتعاقب علماء»<sup>74</sup> ليس.

إن ترتيب الصور وتركيبها يعتمد على قوة الذاكرة، أي لقدره على تداعي الصور والمعاني واستحضارها في الدهن، ويعتمد المحيلة إلى استعراض الصور المختلفة ثم «ستخلص منها ما يلائم لغرض، وي طرح ما زاد على ذلك، فتتخلص من الخطأ ثم عرأ منها» ما يتصل بها مما لا يتعلق به فبعد من سيجب أن يفرق بين سبب لفهم من التكبير أو لتصغير سبب بعضها إلى بعض حتى يظهر من شكل جديد»<sup>75</sup>.

## أنواع تداعي المعاني والصور:

يرجع لشيخ محمد المحضر خمس تداعي معاني واستحضار الصور إلى ثلاثة أنواع<sup>76</sup>.

- الاقتراح والمقصود به «اقتراح المعين في الذهن حيث يكون تعلقها أو إحساسها في وقت واحد أو على التعاقب»<sup>77</sup>.
- التباين، ويعني أن يبحث على تلاحق المعاني في الذاكرة «فمن تصور الشبعة خطر له معنى الجبل ومن مرت على بابه الصداقة اتساق إليه معنى العداوة»<sup>78</sup>.
- التشابه أي «أن يكون بين المعينين غائل في بعض أمور حاصه كمن يرى الرحمن غداً فيصور لأشد، ويسمع الأملط البليغة قد تهرب في أسلوب محكم فيذكر الدور المتناسقة في أسلاكها»<sup>79</sup>.

ويتأثر تداعي المعاني والصور وفقاً لمؤثرين أحدهما خارجي يتصل بالبيئة التي يعيشها الإنسان. ولذلك تتفاوت الصور المحترنة في الدهر. ويؤثر في كيفية استرجاعها ولذلك تتوالى على «حاطر الناس» في النعيم ولتروى ما لا يتولى عنى حاطر الناس في حال عسرهم ويؤس. ويحصر في نفس من شب في المحاصره ما لا يحصر في نفس الناس في البداية ويساق الى حبال الناس في شمال المعصرة ما لا يدح في حبال الناس في جنوبها. فالمقيم في شمال أوروبا مثلاً يذكر الشتاء. فتقاربه صور الثلج. وليس يسهم في ذهن القيد بالجوب اقتران واتصال لقنة مشاهدته للثلج أو عدم وقوع نظره عليه طول حياته»<sup>[80]</sup>.

وتدح في حد حبال نرد لا يب على لا يدح سب سوح ابيته التي يعيشها. يدح عتدها وتشابه صورها. ويدح نرد يدح و صبحاً بين أدب نفس في سة نرد. يدح نفس في سة نرد. نردية لأن و مثلاً. حنظله الناس من اساطير المحسنة ونسج سة لا يدح تحت حصرة. فجمع يدح حنظله. حنظله نفس نفس حنظله حنظله في طريقة حنظله لا يدح. حنظله الى حنظله ان يلاقه فيها ما يماعه عنى لعمل يسهوله. ثم ان لقارة مادته وسعة مجاله تكون معيقله أكثر عملاً في انشاء المعاني وابداعها»<sup>[81]</sup>. وثاني المؤثرين داخلي يتصل باختلاف الفوارق الفردية بين الأشخاص: «إن لدواعي والعواطف انفسية لها مدخل في تجاذب المعاني واسترسالها على الخيال. فالطمع أو عداوة أو الرهبة مثلاً تستدعي المعاني العائدة إلى المديح أو الاستعطف، والعزم يستدعي المعاني العزلية. والكآبة والأسف يستدعيان معاني الرثاء، أو لشكوى»<sup>[82]</sup>.

ويتعرض هنا لخاصية متميزة هي «حرية الخيال» قالخيال الذي «يسخره صاحبه في كل غرض. ويطلق له لغته في كل حلية. يكون بعد

مرمى، وحكم صعباً من حبال الشاعر الذي حصرته السياسة في دائرة ورسمت له حطة لا يقوتها»<sup>(83)</sup>.

## أنواع التخيل:

ويقسمه لتخيل بحسب الكيفية التي يتم بها، فإن كانت تخيله تستدعي الصورة والمعاني ثم «تتجلبب فيها ما يناسب العرض»<sup>(84)</sup> فإن هذا هو التخيل التخصيري. وليس له أهمية في الإبداع، لأنه لا يتجاوز استحصال الصور أما التخيل الإبداعي فإنه يتجاوز عملية الاستحصال إلى تصفيتها بصفات مستطاة منه حور، مستطرفة بحسب صلاحته عند الشيخ محمد الخضر حسين بالتشبيد والاستهارة<sup>(85)</sup>.

ويجلب سبع محمد الخضر حسين إلى أن يكون صور الخيال متشابهة منقطعة، تتدفق منها الخوض ويكسبها تدفق المعاصر المتعددة لتتغير لدى تخيل كوكب رهرا باسمه من رسمه ماصرة دور مريم من يقول:

## وضوء الشهب فوق الليل يلا كأطراف الأسنة في الدروع

فإن التشابه بين الكوكب ولأفكار لا تعب عن كثير من الناس، أما التشابه بين لجوء وبين أطراف الأسنة اللامعة عند عودها في الدروع لا يحوم عليها إلا خيال يارع<sup>(86)</sup> كما أن الخيال الذي يبني صورة على مراعاة ثلاث صور أو معاني أرجع ورأى وأبغى قيمة من الصورة التي تبني على رعاية معينين، فمن الشعراء من يصور لك الرمح شهاباً قتيلاً فهو يحق لك أن تسأله عن تجهله لك ورؤوس لأعداء، مصوبة على طرفه بالعص يوم يكون مكللاً بالثمار<sup>(87)</sup> كما قال ابن عمار يحاطب المعتصم صاحب المرية.



أثرت ومحك من رؤوس كماتهم لما رأيت الفصن يعشق مثمراً»<sup>87</sup>

### وظيفة التخييل:

وإذا كانت وظيفة الشاعر الإبانة عن المعاني والدلالات فإن يصل المعاني يتم مرة مع المعوز من صياغة الألفاظ. ويتم مرة بالاقبال عليها والارتياح لها. ومن هنا يتجلى دور التخييل، لأنه قادر على «تحريك نفس السامع لتنفق المعنى بأوضح له واقبل عليه، ولو كان من قبيل الحديث المأثور أو المعلوم بالبداهة»<sup>88</sup> ويستشهد لذلك بالأبيات اشعرية التي أثارها جدلاً في تراثا النقدي، وهي

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح  
وشدت على حذب، لمهاري زحائنا ولا ينظر لفادي الذي هو رائح  
أخلنا بأطراف الأحدث بهننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

واحتشفت الشاء بشأنها، إذ قلل ابن قتيبة من أهميتها وتيمنتها بقوله «هذه الألفاظ كما يرى حسري، محارج ومطالع ومقاطع وإن نظرت إلى ما تحتها من المعاني وحده. ولما قطعنا أيام مسمى، واستلمت الأركان، وغالينا إيلدا الأوصاء، ومضى لسان لا ينتظر لعادي الرائح، ابتدأت الحديث، وسارت المطي في الأبطح»<sup>89</sup>، ويعارض محمد المحصر حسين ابن قتيبة فيقول «فالمعنى الذي صيغ البيت لتأديته لا يتعدى قولك أحدث تصدق الحديث والإيل يسير مسرعه في الأباطح، وهذا كما رأيته معسى ميدول وحديث لا يحتص به عابر ميبيل دون آخر، ولو لا أن لشاعر أورد في هذه الصورة التي حيث إليك بطاحاً تتدقق بسيل من أعناق لطايح، لم يسل عندك هذا الموضع من المظن والاحتسان»<sup>90</sup>

وَحُظِرَ من هذه حين يكون المعنى بما يدمج المعنى إلى الصور أصلاً غير أن «صناعته لتحييل بقي له أثراً لذيذاً في النفس فتأتيها اللذة من ناحية غير الناحية التي ينبغي، منها لعمري»<sup>(91)</sup>، وأن لتحييل بلد للمعنى لأنه يكسر المعاني «زينة جديدة غير التي ألفها الخلق واعتماداً عليها، ومن ثم يمكن لشاعر من صوغ المعنى بصورة أفضل بحيث يتمكن الخلق من رؤية الصورة أقوى وأسرع ويترك في نفسه أثراً وارتباطاً»<sup>(92)</sup>.

ومن الجدير بالذكر أن الشيخ محمد الحضر حين عبر بين المعاني المعروفة لمتلقي من ناحية، والتي تمكن الأديب من إيصالها فأحدثت فيه متعة ولذة وتنعماً من ناحية أخرى. «فإن المعاني الجديدة والأهل المجهولة، فإن الأديب ويحجب من حله»<sup>(93)</sup>، «سحب» غطى في نفس هذه «ثقة على لغة العلم بأصل المعنى»<sup>(94)</sup>.

ويبرر الشيخ محمد حُجْر حين بين بصورة بسيطة أو يقول لصريح من لآلة: «لتصير وهي تدل على ما سمعنا في بريد الاتقان توصيلها صوراً»<sup>(95)</sup> «تصير» برف من صيغة في يدى يرتد مطلقاً أنه بالإمكان التعبير عن هذه الصورة بصورة أخرى مختلفة، غير أن المتكلم عموماً إلى هذه الصورة البسيطة أو القول الصريح<sup>(96)</sup>.

أما لمسط لأجر من الصورة فهو الصورة الخيالية غريبة عن المعنى المراد وهي التي يتميز بها الأديباء الذين يقفرون على عرض المعنى الواحد في صور خيالية متعددة، ويؤكد الشيخ محمد الحضر حين ثبات المعاني واختلاف الصور المعبرة عنه، وهو بهذا ينهل تصوراته من التراث السعدي، الذي يجعل المعنى متقدماً وثابتاً، واللفظ لاحقاً ومتحركاً، ومن بإمكان الأديب التعبير عن المعنى الواحد بأساليب مختلفة، غير أن لشيخ محمد الحضر حين يرى أن هناك تعابير صريحة أو صوراً بسيطة تعبر عن حد المعنى الثابت، وأن تكرارها يبعث السأم لدى الخلق لأن الصور البسيطة

و لتعابير الصريحة لـ تواف المتلقي «بحسب عريضة تحليل بها "بك تعبر عن معنى غير ما ألقيتها عليها أولاً"<sup>95</sup> ما لمسط الإيداع في فإن المتلقي يجد «عند كل صورة داعية للذة»<sup>(96)</sup>.

وعلى الرغم من هذا كله فإن محمد الحضر حسن يعني «همية التعابير في لتراكيب حتى في العصور البسيطة أو التعابير الصريحة، وإن لتعابير في التراكيب ومدى ما شتمل عليه من معان هو الذي يجعلها متفاوتة في التحديد قيمتها البلاغية إن هذه العبارات للصريحة تبقى متعلقة في القصة القصية عن «لغات الخيال لآله» لا سيج في نفس السمع مرة الطرب التي تثيرها العبارات الخيالية»<sup>(97)</sup>.

## هوامش البحث

1. لشجر من نوع من فصائد يكتب بطريقة معينة بحيث يكتب حسب لاصي في جديا و بعض ذلك كمنه من شكل مع في حرفه بيت فرعب مجدي ذهبه دكامل لمجديس، مفهوم لمصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 367. ومريد من شعير بنشر محمد سعاده جبران، أحمد الفقيه حسن، هالده وما تهي من اناره ص 216 وينظر، علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص 81

2. مجدي وهبة وكامل المونس، مفهوم لمصطلحات العربية في اللغة والأدب، وهي عباس عون شعير شعر عربي حديث في حرق، حمد براهيم بيري مع بركة في الأدب العربي الحديث في مصر، وعالم عصمير، المراه المتجددة، وكريم الوائلي، مواظف النقدية، وغيرها

3. إبراهيم عبدالمعز، الأدب المقدس، ص 22



- 28) أحمد شوقي، ديوان أحمد شوقي، ص 42.
- 29) صلاح عبدالصور، أحلام الفارس القديم، ص 28.
- 30) بر حيد بري، ص 83. ويظهر حديث مفصلاً عن ذلك كرون أنوسي، خطاب بديهي عند شعريته، ص 287 وفي بعدها، ويظهر بقية جوانب رئيسية شعريته في: عيسى الشاعر شعراً لأنه يشعر بما لم يشعر به غيره، المجلد 1/47.
- 31) جبر شويط، كتاب قسمة الهلافة، ص 124.
- 32) نفسه، ص 124.
- 33) نفسه، ص 125.
- 34) نفسه، ص 118.
- 35) نفسه، ص 125.
- 36) نفسه، ص 126.
- 37) جميل بن منقري، شعر عمار جندب، ص 49.
- 38) جميل بن منقري، لؤلؤ الكوفة، ص 120. في الزماني، الشعر، ص 49.
- 39) عيسى عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص 102.
- 40) أملاطون معاصرة، «أبو»، ص 38.
- 41) جميل صليبي، زهري، الشعر، ص 27.
- 42) نفسه.
- 43) جميل صليبي، الزهري، «كلمة مقدمة ديوانه» الأرشال، ديوان الزهري، ص 428.
- 44) جميل صليبي، الزهري، «كلمة الشعر» مقدمة ديوانه «اللباب» يتظر النص، داره علوم، أثر الفكر العربي في الشعر، جميل صليبي، الزهري، دراسة وتصور، ص 307.

## قراءة في مفهوم الشعر في النقد العربي الإحيائي

كريم الوائلي

- 45) نقلاً عن علي عباس علون، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص 103
- 46) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 70
- 47) لويس عوض، دراسات في النقد والأدب، ص 60
- 48) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 25
- 49) نفسه، ص 71
- 50) نفسه، ص 52
- 51) نفسه، ص 70
- 52) نفسه، ص 29
- 53) نفسه، ص 40
- 54) جميل صدقي الزهاوي، نغماتي في الشعر، مقدمة جبار زهاوي، ص 5
- 55) جميل صدقي الزهاوي، نغماتي في الشعر، مقدمة جبار زهاوي، ص 428
- 56) جميل صدقي الزهاوي، نغماتي في الشعر، مقدمة جبار زهاوي، ص 428
- 57) نفسه، ص 417
- 58) جميل صدقي الزهاوي، نغماتي في الشعر، مقدمة جبار زهاوي، ص 4
- 59) نفسه
- 60) عباس برزني، مد الشعر العربي الحديث في العراق، ص 223، 222
- 61) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 57
- 62) نفسه
- 63) منظر عباس توفيق، مد الشعر العربي الحديث في العراق، ص 224، ويظهر فاود سلوم أثر الفكر الغربي في الشعر جميل صدقي الزهاوي، ص 127
- 64) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 65-64
- 65) أبي طالب المكي، عيار الشعر، ص 43
- 66) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 69
- 67) محمد محضر حسين، الخيال في الشعر العربي، ص 56

## قراءة في مفهوم الشعر في النقد العربي الإحيائي

كريم لوائي

68، عينا لقاهر لجرجاني، أسرار البلاغة، ص 231، وينظر: عاطف جودة نصر، الخيال  
بمهوراته ووظائفه، ص 169، وما بعده

69، محمد الحضر حسين، الخيال لشعري عند العرب، ص 59-60

70، نفسه، ص 61

71، نفسه، ص 62

72، نفسه، ص 65

73، نفسه

74، نفسه، ص 64

75، نفسه، ص 66-67

76، نفسه، ص 68

77، نفسه

78، نفسه، ص 70

79، نفسه

80، نفسه، ص 72

81، نفسه، ص 97

82، نفسه، ص 71

83، نفسه، ص 98

84، نفسه، ص 73

85، نفسه، ص 76

86، نفسه، ص 102

87، نفسه، ص 103

88، نفسه، ص 130

89، بن قتيبة، الشعر والشعراء، 1، 66-67، وقد عارض ابن قتيبة كثيرين، تخص من  
أولئك بن جني، ينظر كريم لوائي، خطاب النظم عند الجعزلة، ص 80 وما بعده

90، محمد الحضر حسين، الخيال في الشعر العربي، ص 130

91 نفسه

92، نفسه، ص 131

93 نفسه

94، نفسه، ص 132

95 نفسه

96، نفسه

97، نفسه، ص 133

## مصادر البحث

براهيم عبد رحمن

● أدب نظري، مكتبة حبيب، القاهرة، 1425هـ  
أحمد شوقي

● ديوان أحمد شوقي، دار النهضة مصر، القاهرة، 2 ث

حسان عباس

● تاريخ نقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، [198]

أرسطر

● في الشعر، مع الترجمة العربية لنهضة، وشرح الفارسي وابن سينا وابن رشد،  
ترجمة وإعقاب عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973

للاطلاع

● محاضرة «يون» ترجمة صفر خلفا، وزارة سهر لشماداي، مكتبة النهضة،  
للمرة، 1956

ألفت كتاب الروي

● نظرية شعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التمرير، بيروت، 1983



## قراءة في مفهوم الشعر في النقد العربي الإحيائي

كريم الوائلي

جابر عصفور

- بصيرة الغنية في التراث النثري و البلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980
- امرية، شجيرة، دراسة في بناء طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983

جابر عصفور

- فهد بلاغة، طبيعة لغوية، بيروت، 1998
- بركاتي، علي بن عبد العزيز،
- الوساطة بين التثني والتقصير، تحقيق محمد أبو الفتح إبراهيم، وعيسى محمد ليجادي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1966

أحمد جني، د. ب. أ. أ. أ.

- خصائص، تحقيق محمد عيسى شحات، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1940، 1992

أحمد جني، د. ب. أ. أ. أ.

- أحمد جني، د. ب. أ. أ. أ.

أحمد جني

- تاريخ، أحمد جني، مؤسسة جمال، بيروت، د. ب.

أحمد جني

- أثر الفكر العربي في الشعر جميل صدقي الزهاوي، دراسة ونصوص، معهد بحوث والدراسات العربية، بغداد، 1984

أحمد جني

- نتائج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف فهم، ترجمة حسن عباس، دار صادر، بيروت، 1967

أحمد جني

- رسالة في الكلمات الإسلامية، تحقيق حسين بن فيصل، دار الكتب العربية، بيروت، 1957م



## قراءة في مفهوم الشعر في النقد العربي الإحيائي

كريم الوائلي

علي عباس عريان

● تطور الشعر العربي الحديث في العراق - وزارة الإعلام العراقية - بغداد، 1975

عمر البسوف

● في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت

ابن قتيبة «عبدالله بن مسلم»

● شعر والشعر، القطن محمد أحمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1982م

لدانة بن جعفر

● نقد الشعر، دار الكتب، لعمامة، بيروت، د.ت

لسطاكي طمعي

● منزل المروء في علم الانتقاد، مطبعة الاحبار، القاهرة، مصر، 1967

كريم الوائلي

● الخطب النقدية عند أمويون، مصر العربية للنشر، د.ت

● نقد الشعر، دار الفكر، بيروت، د.ت

نورس هولي

● دراسات في النقد والآداب، منشورات الكتب التجارية لطباعة والتوزيع والنشر،

بيروت، 1963

محمدي وحيدة وكامل مهندي

● معجم، لمصطحاب العربية، مكتبة لبنان، بيروت، 1984

محمد عيسى حلال

● نقد الأدبي الحديث، دار المعرفة، بيروت، 1984

محمد مسعود جبر

● أحمد الفقيه حسن: بيده وما تبقى من آثاره، مطبع النور العربية، ليبيا،

1968

محمد منصور

● نقد والنقاد المعاصرون، دار الفقه، بيروت، د.ت

## قراءة في مفهوم الشعر في النقد العربي الإحيائي

كريم الوائلي

محمود الربيعي

● في نقد الشعر - دار المعارف، مصر

محمود سامي البارودي

● دهرن البارودي، تحقيق علي الجارم ومحمد شعيتو معروف، طبعة لأهمية، القاهرة، 1953

لهيب أفتي حنا

● مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإنجليزي، أعيد نشر مقال في مجلة لحيون، عدد الثاني، 1984

\* \* \*

بدأ تشكيل النص الشعري  
العربي من الخط، وجاء الخط  
من الكتابة، فالنص الأهم  
بين الكتابة والتشكيل

## سياق هذا البحث

عادت الرغبة إلى الكتابة في موضوع «بلاغة المكتوب» بعد تناول  
أرواحنا في الشعر بديع في مدينة سابقة بعد العهد ' وكان  
ذلك نتيجة حوارات متعددة تَوَلَّت دفعه واحدة.

فقد كان النص شعري بصفته مرعوي نادو، ساء من بين لغات  
الشعرية ليس تحفظ مع جهة 'ك' من انعطاف في أفق الجامعي  
2002-2003 كان هباً من مرجع إلى بديع به لاسد، اسردي  
واسر حويع سطحي لاند من نظرات شعر جامعي درس الفرح  
غير أن عصر لإخراج التشكيلي آثار لانتباه بحصوده في جميع  
الدور، من جهة، وشعيله لأكثر الإمكانيات التخطيطية والتصويرية  
الممكنة، من جهة ثانية وقد عرّضت على اتحاد نموذجاً للدراسة من هذا  
القبيل حين تسعف الظروف له يساحر ذلك طويلاً إذ توصف، بعده  
مباشرة، بدعوه من جمعية الطلبة الباحثين عراكش للمشاركة في أيام  
دراسة حول الكتابة بشي مفاهيمها وهي قمة هذا الاهتمام ونع في يدي  
عدد من مجلة علماء السمعية فأنار انباضي من بين عبارته مقال  
يقترح الموضوع مباشرة بعنوان مباشر (عاب على الآن) قرأته باهتمام  
شديد، واستفدت منه فائدة واحدة، وهي أن الموضوع في حاجة إلى مناقشة

من خلال افراج حطة ترصد المجر من الشعر، وتراعي المفاهيم الكبرى لمعنى الكتابة والشعوية وتشكيل والتخطيط وما يتصل بذلك من شكالات بل زاد تأكيد من هذه الحاجة عندما توصلت، في نفس السياق، بطروحه لميل الدكتور « من كيه اللغة يراکش بحوص في نفس الموضوع تحت عنوان صمعه الشكل في التراث الشعري لمعري، فبرغم الجهد المشكور لدي بدله صاحبه، والباب الذي فتحه، والمثني بدي أعده وقدمه مما سيعيد الدرس بعدد، فقد أظهر الحاجة إلى تدقيق معهم الكتابة وحود التشكيل الشعري، ويتكامل هذا العمل مع عمل سابق أجراه لمحمود محمد الماكري، برسه بين دبلوه الدراسات لعب، تحت عنوان الشكل الخفد ... له بحره الشعر معري حدث في مجال تشكيل الشعر

## المعيد: وظائف الكتابة

يقطع النظر عن أسباب من سئل لماذا لا أفكر، ولوجيبي والشعريين كن على حد من كتابة عارض ثلاث وظائف أساسية

1 - الوظيفة التمثيلية، أو وظيفة تمثيل لمجموع، وهي الوظيفة لأولية التي اهتم بها اللسانيون، وحسروا فيها أحياناً وظيفة الكتابة، فكانوا بذلك محل نقد من لأنثروبولوجيين، كما سيأتي وهي لا تهمل في حد ذاته ولذلك لن نقف عندها

2 الوظيفة التثبيتيه، أو وظيفة التثبيت من أجل النظر والتأمل وهي المعصودة حين الحديث عن إمكانية بين « لكتابيه » و« الشعوية » باعتبارهما مرحلتين في التطور الذهني والمخاري للأمة وهذه الوظيفة مهمة في تفسير تطور الأشكال الأدبية، وذلك باعتبار أدب جزأ من البنية المخاري للأمة وقد استعدنا من هذه الوظيفة

في تفسير التطور الذي عرفته الأشكال الأدبية بين العصرين القديم (الجاهلي)، والمحدث (العباسي)، كما سيأتي.  
3 - الوظيفة لتشكيلية، أي إعطاء شكل بصري دال وهي مركز الاهتمام في هذا البحث. وهنا يمتد الخط نحو الصورة بصيغ مظهر، هو مجال الخصوصية ويدخل الفضاء البصري في حوار مع الفضاء ادلالي الأساسي (أي ما يفهم من تركيب الألفاظ) وبذلك يستقر الخط والرسم والصورة في متحاقق للشعر بمسح ويصنف حسب مراحل تطور الأدب.

لا شك أن هناك تداخلًا بين هذه الوظائف في مستوى الظاهر، ولا شك أن وحدانية مستوى آخر وهو، حسب ذلك عند معجم معتمدين على عقد نظر بمعنى سامع. من جهة راعى الحسي، من جهة ثانية من الانتقال إلى مجال المدركة لغيره يقتضي ضرورة لفهم في المفهوم؛ حيث في معناه يتألف وهو الذي يرتبط بالوظيفة لسياسة النص في عهد بصري وهو الذي يرتبط بالوظيفة لتشكيلية

وربما يصعب على سائر غير الخاسر بهذا الإسكندرية فهم المقصود بالتداخل هنا، ولذلك نبادر بصورت مثل من الممارسة الشعرية بقدمية سبباً نصرب مثلاً بظاهرة الترميم، أو تشعب نص والمقصود بالترميم والتشعب سبباً ببيات انطلاقاً من كلمات من بين مركزي، أو سبباً بدائل لأخر، منه قد تكون كلمة أو أكثر. نأخذ هنا مثال بدائل الكلمة حيث يمسحصر الشاعر عدة احتمالات من محور الاختيار (L'axe paradigmatic)، في مواضيع من محور التسريبي (L'axe syntagmatic)، حسب تصور ياكوبسون لتعبير ذلك معاً في لبيب لبالي، وهو يعنى مسيحياً على وحدة كلمة من تصيدة مطولة لمصدرين بلعاج (المحقق 1):

### جئت لثقا لما أمارت يكنها برائع قد غطت بعمرتها نجر

قد كشف لنا الشاعر عن أربعة احتمالات إبدالية بالسبب لكلمة «لثقا»، وهي: غصناً، نضجاً، شققاً، حرقاً. وهي احتمالات مقبولة دلاليًا وتحفظ بالمتطلبات الصورية التوازنية للبيت «نجرًا» واقترح له أربعة بدائل بغير لشروط، وهي شعراً، رهراً، يذراً، شرباً. يمكن تحقيق شيء من هذا عن طريق التردد العائني، غير أن الإمكانيات الكتابية تنمو وتنشعب بفرجه متجاوز الإمكانيات المترددة بل وتجاوبها أحياناً، وذلك رصاً، المطلب جديد هو مطلب التشكيل المعتمد ابتداءً، وعن قصد فالشاعر «دعها» من اتاح مشهد يعبري هو حجرة الحنة المحلة محاطة من الأسفل بسياج شعري من حروف، وهو حة سمعتها «مطروح» في أعلاها، فندلاً سكر محيط لجر ويريد القدر، بعدد كما شير سابقاً حتى سمس لام يندج بحر كبير لا يحار. لفرع فتنعدد بذلك فمأخذ إناؤ الإبداعية الإغالية (الملاحق 2)...

بعد هذا بيان نجد نصب مصغرين نسي، سي لا سطر قد قصد بيان طبيعته بعد بعده جـ. هـ. دلالة نسيه لا سطر يحيل على «حد سر لعملية التقدير» مكفاة الخطيب والشاعر كمنه في انقذرة على استحصار أكثر ما يمكن من الاختيارات الممكنة حال إنشاء الخطاب حيث يختار لأول أكثرها شبيهاً للبدائل ويختار لشي أكثرها استحصاراً له، أي يختار الأول أكثرها دقة ويختار لشي أكثرها التبايناً فيكون هذا النمط من الإخراج العائني لشعر أقرب إلى العملية النقدية/ البيداغوجية منه إلى العملية الإبداعية، غير أن هذه العملية حين تمر قبل إنتاج النص وتحققه عقولاً تصبح عائناً فما بالك حين يكون التشكيل جاهراً، حيث يقصد الشاعر منه البديهة لي إنتاج حنة أو شجرة أو كرسي أو حانة أو مربع أو نعل (ميوه مثلاً)، إلخ لا شك أنه سيجعل



المكونات الفعوية الإيقاعية في المقام الثاني. وهذا أحد المآزق التي وقع فيها تشكيل الشعر في الأدب العربي القديم.

## ١ - الشفوية والكتابة وتاريخ الأشكال

يري جاك كودي في كتابه العقل الكتابي (La raison graphique) أن هناك مبدئاً عاماً يمسك الاستناد إليه قبل الخوض في التفاصيل والفرامج فيما يخص أثر الكتابة، وهو أن كل تعبير في الوسيلة المادية ونظام التواصل بطوري ضرورة عسى تأثيرات مهمة في المحسوس المبلع وعليه إذ كتب نعمة في سائر كل مستويات اجتماعه، فإن نعمة تقدم في هذا الحار بعد ظهور نعمة نفسها، هو حرس نعمة في أشكال خطية، ونعني بذلك تطور الكتابة... (ص 48)

لقد شبه هذا الباحث في مختلف بعض مصطلحاته سراجاً، إلى أن لكتابه لبس محدد بدل شكله "الشعري" كما ذهب إلى ذلك اللسانيون بل شبهه بكتاب منسوخ قد عالج لأنه من عدة جوانب سعياً لإظهار بعدها الحضاري، فهي تنبج للذهن القديم بالعمليات المعقدة تقوم بذلك وهي تحول الكلام إلى ترتيب عمودي عبر لوائح يمكن تقطيع النظر فيها بدل الاسترسال الأفقي الذي يعرضه الكلام الشعري. هذا فضلاً عن تركم مستحجها وبلاني الكلام الشعري، فهي تقطع الكلام وتوقفه (أي تثبته في وضع يسمح بتأمله)، كما تسمح بالتقديم والتأخير فيه، والنظر في آخره صعوداً وهبوطاً. وإذا لم يكن هناك فلاسفة متوخشون - كما عبر مترجما الكتاب في مقدمتهما - فإن العائق الوحيد هو عدم وجود الكتابة التي تنبج تراكم معارف الأسلاف.

بها، باختصار، نحرر من الضرورات الملاممة لشعري في لظرفية

واللازمية وعدم الحوده (مقدمة p 9 La raison graphique)

يمكن ملاحظة التحرير و لاحتزال (المسقي) الذي غمسه الكتابة بشكل حسي في خطابات التحول الحصري (أو لحظيات اليدوي و المعيد في لإحصاء لمعايير واقية)، بما وقع للغة العربية في لقربين الأول والثاني الهجريين. وقد وقفا على هذا الحدث في تاريخ البلاغة العربية، حيث دت عملية ندوس اللغة وتقيدها إلى احتزالها معجماً وأصواتاً، كما هو جلي في عمل سبويه<sup>31</sup>.

إن للسبب متعددة، كما قال كودي، في غياب لكتابة وربما نجد في حان مكتب الأم بعة اليوم سعت في راس فعل الكتابة، إنها ليست حـ سـ بل هي تسعة جديدة و سلاذ جديد نعمة

يؤدي معسوع ملاحظات السابقة إلى أن سبويه لمطاطيسي لا يؤدي كـ من طمعه احدث الأديبي، في كـ مودب لإبداع واستريم وربما يكون ألعو. هي لا يجد من يكتب به سرقة شمة. قد عيشه في العصر الكشابي صدر على وصف مرق بين مسجون مسسوع، لمكتوب لتظور

ولا بد من التمسر مع ذلك، بين أمرين بين ظهور الكتابة وتحويلها للإنسان من رتبة المرفع (bricoleur) الذي يتصرف في لمباح أمامه، إلى رتبة المهندس (ingenieur)، الذي يتجهل المحككات ويضع لتصميمه، أو من العمل لسحري إلى العمل الجبري بصفة عمامة، بين انتشار الكتابة ودحولها في لمجالات لشقافية ولحيانية على نطاق واسع بقدر يقل الاهتمام من لأذن إلى العين. المسجوع هو أساس الرواية، ومرجهه الماضي، ولتظور أساس «التظور»، أي الهنا، العلملي المفسر الذي يطمح لفهم المستقبل أيضاً، ومركزه الحاضر المشهود. وهذا المعنى هو ما قصده القدماء - حين فرقوا بين الرواية والفراية - مرتبطه بالكتابة. وقد عبر بين أثر

وجود، الكتابة، وأثر، الكتاب.

يمكن ملاحظته العرق متلاصقاً لتبريرات الطبيعة في المجال الشعري  
ففي سميها رهاصات في مساميات سابقه، وبين بكسيرة عروحي الشعر  
المستظم وظهور الشعر لجر كما عبر عن ذلك صاحب كتاب الشعر  
والسبائات فقد لاحظ المؤلفان ان ظهور الطبيعة له يزد مياشرة إلى  
إفء، أهيه لإيقاع ولوزن، ولا إلى لتفيل من شامها في الشعر ما بعد  
الوسيطي، وإن يكن قد غير اللغة الشعرية بشكل حمي، فيعد أن كانت  
لقرء لعدوية عبر معروفة تقريباً، في الشعر لوسيط، صارت شكلاً من  
أشكال الانهالك مع فراء بعد قرء رديت من رديت في فلامع  
الشعرية بعد بعد شروط إباح شعر، أصبح مع، فلهك في  
ملافة أوبط بعد بعد، بل قد لا يجوز لدرء بعد بعد<sup>14</sup>

وقد سبق - لاحظت في كتاب تحليل خطب - أن خروج عن الانتظام العروضي في شعر العربي - خاصة في بحره الوشحات - سرعان ما - إلى سقاء فوق سجد الفاعل للموسى الداللي. لم يظهر لي وقتها سبب في ذلك، أو به فكر فيه صلا - والذي يبدو لي اليوم هو أن هذا الخروج لطبيعي لتجاور الألفة الانتظامية كان في حاجة إلى بيئة كندية وذهبية متعينة ثورية، أي احتجاجية محرقة - ولعل أن المشعات وجدت في القرية أو سيناء - مخالف للهدس المطبوع - بعد كان وراءها مطبعتي في بيئة مرهقة مسخرة، وكان المعنى المناسب لها هو لعل والطبيعة كان العناء هو القضا - الذي أعاد السورج العروضي للشعر فأخرجها في شكل وشحات مطررة صوباً، ثم كانت لكتابه مجرد عليه تشكيكه لاير ذلك التطرير الصوتي. وكان أن أنشأ ابن سناء الملك ودار لطراز لتسجيل ذلك السبق.

إن وظيفة التشييب للتأمل تجعل الكتابة معضلة عن طبع<sup>٥</sup> عن لمسوع والمرئي معاً ويكون النظر إليه وبصره فيها عابرين إلى ما سواهما. يتجه النظر والبصر إلى المصطفى الذي عبرت عنه ابتداء من لغز الأمل: «أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت...» حيث تكرر السؤال عن كيف عدة مرات والثانية «إذ فكر وقدر، ففعل كيف قدر، ثم قتل كيف قدر، ثم نظر، ثم عصى وعصر، ثم أدير واستكبر، فقال إن هذا إلا مكر يقدر...» حيث اقترن النظر والبصر بالتفكير والتقدير.

### من مظاهر بلاغة المكتوب في الشعر العربي القديم

أما لا سئل بالهاء، فهو شعر العربي مع صعوبة لرحلة وصعب ترديد ما فيها من موضوعه من التغيير في طرب على شعريين لعدم استوى<sup>٦</sup> عيني في المعنى خافى ولعصر لكتابي وعصر سدني (عصر العباسي) من عصره في يعدي أساسين «اولهما الاهتمام بالقفا» البصري وبسبب تمام بلاغة مسافة لبلاغه لمسوع، معارضة في حاصبين من خصائصه، وهذا لاستخدام لصوني واعتدال الصفة<sup>٧</sup> يكتفي في هذا لسباي بمادج دالة

من أهم تلك التعابير زيادة الاهتمام بالكلمة على حساب لصوت يسجل ذلك، بشكل واضح في بحر المسجيع (أي مسجيع الأحرار) ومرصعها بقطع النظر عن لكلمات (alliteration) لصالح الموازنة بين الألفاظ باعتبارها وحداد دلالية<sup>٨</sup>. فالشاعر الجاهلي كان يتفاعل مع اللغة حديثاً بالسمع والخبرة في حين كان الشاعر العباسي يتفاعل معها بالنظر والتأمل؛ فلم تعد الأصوات المفردة تمتنع عند الأخير بتلك لقوة



بالسان إلى وظيفة استبطائها وحفظها وإشائها عن طريق الكتابة والخط، إن «الدلالة على المعاني» هي بيان المحاط بصور بشكل قوي إلى الرموز القصصية أي رسائل المرسلة من السان وذلك برغم لحديث عن النصية ولاعبار وجعل المعبر ساس البيان أما كتاب البرهان فقد حاول جعل الاعتبار قائم الذات، وكذا «الحفظ» لدي سماء الاعتقاد، وذلك إلى جانب العبارة التي هيمنت على تصور الجاحظ<sup>(8)</sup>.

إن حاجة الخطيب هي أساساً الأشكال والحكم والمآثور من لشعر والخبر، فضلاً عن سلامة جهاز اللفظ، والمعبر بأساليب القول، ما توافقه لكتاب تشبهاً شحم من الخط والمعبر بالحساب والعرائس وبطو الحكم، وتأتي العنصر الآخر بكسبه غير حرهه، هي نصف خبراً بحسب الاختصاصات (ديوان الرسائل، ديوان الخراج، إلخ،

وبرغم ذلك، يسمي كبر سائيريه من تخديبه والشعر باعتبار أنها تخديبه إلى السان وأما الشعر إلى النحيب، فإنهما ظلاً متداخلين بسبب سبب كل منهما ذات صفة الآخر من حد ما (حسب ما تقتضيه الخطبة من تخييل، وما يقتضيه بعض الشعر من استدلال، في حين مأل أدب الكتابه إلى الاستقلال به، وابتعد عن من العبارة الذي ظل مهيمناً في البلاغة العربية.

من هذا المنظور يبدو لأشهار ليوم معانداً للكتابه\* فهو يعتمد على المصروع والصور يخاطب الحس ويعرن الكوامن لمفيه المترسبة، بدل إثارة لأسئلة المحرحة من قهيل النظر في الأسباب والمكونات وإجراء المقاربات وغير ذلك من العمليات البصرية الذهنية الملائمة للكتابة وذلك فالكتابه لا معارض الشعري وحده، بل معارض بصاً التصوير المعتمد على الحس وحده وهذا ما يدعو إلى المدر حين يفكر في إنتاج شعره بصرية مصوريه زدها الخطوط والصور والفضاءات، حاصه حين

يصل الأمر مداه بتحويل العصبية إلى رسوم تشكيلية. لا يعيبه فيها  
لُكون الإيقاعي محسب، بل يعيب كذلك المكون الدلالي المماسي (أي  
الدلالة المسبقة من موالى المكونات اللسانية معجمية وتركيبية) نظراً  
لكون الشعر مألوفاً أولاً قبل تعدد هذه الجوارب رسم الحدود وانحوم  
لتي يصعب بعدها الشعر. مثلاً في ذلك مثل التجارب الصوبية الطارئة  
للدلالة والتشكيل.

وعموماً فإن الارتلاق من الأدب إلى العين دون العبور من مسطرة  
لكتاب، أي من الكتابة باعتبارها بهراً وبصيرة أمر وارد في شعر كما  
هو وارد من الحاشية المعاصرة من اللمعة لكتلة الر الصورة لاشهيرة  
وفي في مفاد من مسند، فلا سكرورة مرسومة، فمعى تحاطب  
لعرش أكثر من محضه لعل، لا يندم به فحده ينظر والمائل

ويبدو أن سبب من ذهب مع نور معصير معجزة بعد انقصر  
العباسي فنه حاد، بعض لشعر (1) سباسب على الأشبح ستعلال  
مكانيات لاسر خطي سدي سجد سكد سكد سكد سكد سكد سكد سكد  
بصورة مرسومة، لا طرح من رسمه حدرن كما من سج عن ذلك ما  
عرف بالشعر (بعض في صورة شجرة)، ولتحسين (بعض في صورة حاتم،  
والترجيع أنص في صورة مريع) إلخ

وهو عمل يقع بين جاذبيتين حادتين، فحاده فحاده لإلغار لبعده  
لمعاري مرتبط برجين الباء بالأبيات الشعرية والآيات القرآنية وغيرها  
من مآثور الكلام أو بالمعلومات التاريخية (أنا ربح لانشاء و لوفه  
إلخ) وتتصل بهيمه التحسيس والترصيع، على ما قد يشير الأمر من  
غيره بولد المرنى من المسموع، والحال أنه أمر تاريخي واقع، ظهر قديماً  
فيما عرف به تجسس الخطء، أو لضعف سببه إلى الضعفة أو  
ليعد لإلغازي فهو امتداد لهيمه لتوريه والشعر في شعر العصور

لمناخه وقوم جدارل ذات معانيح هي أشيد بالكتيب لمعاطلة  
والهمة وقد ارتبط حاسب كبير مع بالامدح البوة والدعوت لتبزية،  
وهد يجعل العلة بالمجدول السخرة والتائه قابله لثام<sup>١٥</sup>، وسصادق  
مطاً من الإلغار بالمخطوط والرسم في التجارب الشعرية الحديثه ايضاً، مع  
معدة عجن نبيه ليعمله أكثر وظيفية وتحيل من الآن على قوس الرياح  
للمصنف المزعني

هذه خطوط عامة وقعا بها عند حدود ما تسمح به المناسبة، وهي  
صاعة للمعارف أرباء أطروحة شاملة والعرض، مرة أخرى، هو بيان  
الفرق بين الكتابة والتشكيل لا الإحاطة بالموضوع.

## 2 - الكتابة و«تشكيل» النص الشعري الحديث

سيعمل كعمد مسكنه بالمعنى، المعنى، أي، عطف سكن وهينة  
تشغل البحر وسر معني بي: هو معنى وليب هذه عمدة بمدي  
مطابقة هذه المعنى، المعنى، بدس عطف مسكنه (Alfusi)

الكتابة مسطرة بين التعبير الشعري والتعبير بالصورة (ولمحت  
مرحلة يمكن تجاوزها بعد عبورها) هي تركيب منها بتجاورها في  
مستوى يشتغل مع أي منها على معرفتي مستويات أخرى. فالمخطوط  
لشي وصفت في البداية لتمثيل الأصوات والمراجعها (لوظيفة 1)  
سرعان ما تحولت إلى صيغة جباله (مهاذمة، كما يقع لكل  
لآلات، بل تكفلت، هي لبنة الإسلامية، بتعويض لصوير والتنميط  
لمي البس موقف الدين منه، كما صار رمزاً صوفية ذات دلالات  
روحانية.

ستعمل الشعراء المحدثون امكانيات تشكيل البصري في شعر  
بصور متعددة تمتد بين قطب البساطة (حيث يكاد ليعد اللغوي يعتني).



وقطب التعقيب والتركيب حيث يتكامل التشكيل العصري والتدليل اللغوي، وذلك ضمن استراتيجيات متعددة تمتد من لهم اليد عوجي إلى لثرف الذهبي لغرجوي (لغري) عبر مستويات من التكامل والتفاعل

يمكن أن نجتمع شتات الاستعمالات المتعددة في خاتمتي:

### 1 - تشكيل الخط (التخطيط).

### 2 - تشكيل بالصورة والرسم (الترسيم).

وقد يلتقي التخطيط والترسيم متكاملين أو متفرجين، كما سنبين من خلال العرض.

## 1 - التشكيل بالخط أو التشكيل الخطي (التخطيط)

يقصد بالشكل الخطي رسم خطوط بحسب لوانها أو بتوزيعها فضاءً على السطح من أجل مدحها بـ "نعم" أو "لا" وشير معنى يهد لدخول النص

## أ - أشكال الحروف

يكون ظهور الحروف من خلال أشكالها، إما بتكتيف نوع خاص منها، وما عن طريق التخطيط الجمالي (خط الخطاط)، أو البصائي (خط المؤلف)

من لظهور بتكتيف نوع خاص من الحروف اعتماد بعض الشعراء، في المصور المتأخرة، الحروف المصطفة فقط، مثل قول شهاب لدهس المصري<sup>11</sup>:

وَأَحَدٌ أَرَدَتْ أَنْ يَرَى رَقَّةً دَارَ دُونَ أَحَدٍ دُونَ

رُبُّ دَوْحٍ أَرَأَيْتَ دَوْحَ لُرَاكِ  
دُونِ إِذْ يُقْبَلُ دَرْدُ رَأَقَ دَرْدِي  
إِنْ ذَوِي زُلْفَةٍ وَزَانَ دَوَكُ  
هَرُّ وَفَقِرَ وَرَدَّةً أَيْ رَدَّ

يبدو وكأن الشاعر يحاول أن يجسد الروي وقد تأثرت وروده ومقرت أوزقه مكوته ما يشبه البساط المرحرف برغم «الجمادات» الظاهرة بصرياً فإن النص أبعد ما يكون عن التجانس الصوتي الذي يجعله قابلاً للحفظ ولإتخاذ هذه الصيغة مما تشبّهه لكتابة وعرايته الشعرية عنده إلى التحدي بإنتاج نص مفصل الحروف قابل للهميم (وليس للإتخاذ)، أكثر من عودتها إلى مشاهدة البصرية وهو بذلك يتعمق بلاغته إلى أنه ليس هيبس في لغوه لئلا يحد على أنه يمكن بلورة مفهومه بناءً على صيغة معبرة أخرى فينبى سماء هريش بيت «الانزياح» حقيقه هي تلعب، كما قال، دور هيبس في لغة لإشهار، في بعض المواقف<sup>21</sup>

وقد سئل المرحب عن أسلوب ينسب إلى سبعة حور وشكلاً هندسياً، قد سُئِرَتْ مَهَباً في هذه المهمة علامات سرقة علامات التقطيع لعمري رقد سعى بجمعه مفهوم «سعر لعمري» بقطع النظر عن احتالات تسمياته أو اشتبااته لمدينة يقول هريش بيت، في إطار مسماء «انصو» خطيه «أو لمبطاطا» صارتاً المثل بمودج خطي عروصي «ومجد أمثله شعريه للصور الخطيه الأسنويجه المعتمدة في لشعر التصويري حتى عند اليونان والرومان وأخيراً فهي كثيرة في الشعر البصري» لتأخذ مثلاً لذلك قصيدة كريستيان مورجستين عن السمك النيلي، وهي متصرة قليلاً لعدم استعمالها للمعطوط العادية

1-1

1-1-1

1-1-1-1

{١٠-١١-١٢}

{١١-١٢-١٣}

{١٣}

وهي محاولة أدلة هذا النص قال : وهكذا فإن هذا النص قد نظم حسب سوق عروضي لم تكنه اللغة لأنه يصعب في أغلبه عدداً من التكرارات؛ فيمكن اعتباره مثلاً موصفاً لموارد العروض الخطي أما من وجهة نظر لدلالة المرجعية فيه يجعل التباين محسوساً، يتجلى ذلك في كون الأسماك تفتي. والعادي أن تكون صماء (١٣).

من بين أن هذا النص يتقرر في بدلية للعنوان بقطع هـ  
المهل سيخرج النص من دائرة المسألة الشعرية

وقد بدأ عند هذا النص العروضي ستكتب لا بصورة : لدي بهم  
الشعر العربي عذب هو محلي شخصي وبصدي راد كان  
مصطفى عذابي لا يتمي ي ساء لأنه مبدعاً إلى الخطوط باعتبارها  
صداً في محال عند من مصطفى عباسي سرح ي سرحي أتر  
الشاعر مبدعاً على النص، إنه توقع على كل كلمة منه

إن تخطيط الشعر يدخل اليوم في البنية الفنية الدلالية للنص  
باعتباره اختباراً للشاعر نفسه، سواء قام به شخصياً أو كلف به خطأً د  
احتصاص وذلك بخلاف ما كان به في العدي حيث كان التخطيط  
ضرورة فنية (قبل ظهور لطيفه)، أو حاجة رجولية/ اجتماعية  
تستجيب لرغبات، ثقنيين من طالبي المسح المفردة، حسب الدرو  
والامكانيات المادية. وقد كانت لكتب المقدسة المودج المحتدى في هد  
لجان.

من الشعراء المحدثين الذين اهتموا بهضم بعض دواوينهم المصنف  
المزغني، ظهر ذلك في ديوانه: عماقيد الفرح الخاوي (1969-1974).

وعياش (1977-1979) ثم حاد عنه في الدواوين للاحقه إلى التشكيل بالرموز والصور، فضلاً عن توزيع الكلمات والحروف وقد نص الشاعر على ذلك في مدخل الديوان «يحط الشاعر» وذلك بحالات العواض لنس كابت بخط توفيق لرايس وهذا يدل على أن العريض سم يكن جمالاً محضاً

وقد عبر لشاعر المعري أحمد بليدي، فيما يشبه الشهادة، عن متوقفي من الهمم قائلًا: «حينما أكتب القصيدة يحط يدي فني لا نقل لي القاري معاني، فحسب. بل نقل اليه نصي مباشرة، وأدعو عبه للاحتفال بحركه جسدي على لوري بضمح المدد الذي يرتفع عني الياس. كما لم كن مع من حامي مياثره لا من يدم. بعد للنص يفتح آخر سطر بعين صعب «نسي إيف» بكمب المفردة بالآذن»<sup>١٤١</sup>

وعندما فقدت بعض النظم شعاره «خلال السبعينات من لقرن الماضي بالكل خطي «محظوظ» بعد كذا ندم عم محمد بس وعنده رجع حمد بنون رباب حسن بل مني من ذهب لي حين قد لحى علامة فاصلة بين «جيلهم» والجيل السابق كما هو صريح في بيان الكتابه لمحمد بيس<sup>١٤٢</sup> وقد بلور لمحمد عبدالله راجع الآمال المفقودة على التشكيل الخطي في فقرة مركزة من بيانه لمعور به والجور العظمى»<sup>١٤٣</sup> نودها ها:

«يريد ها أن يمتلك هذا الكائن لسانه - الباطن الذي يدعي المكان يريد أن يسحره ليدخل بدوره ممكة الدلالة وليصبح من ثمة بعداً من أعاد النص لمقروء ثنائي ليس لأمر صعباً على عين تعويذ الا ترى في الصفحة مجرد بياض يتظر الحبر ولكن كنه مني في أمس لحاجة لي عين غير مدججة لتكتشف داخل لصفحة حقلاً قابلاً للتوزيع

والتشكيل بحيث يمكن للأخصيه البياض ان تصبح في بعض الأحيان بدبلاً عن لشكل - الحبر، بل وقد غدت دلالتها لتتحول نطقاً، في حين يتقصر دور الحبر ليصبح مجرد صمت أو نزوعاً إلى الصمت. إن في الأمر نزوعاً لعقد رواج بين الشعر والعون التشكيلة، مما سيرفع لمحة عن حاسة السمع التي لا تستطيع معروفة أن تستوعب كل معطيات النص شعري وبعده، ويحول القصيدة من دلالتها الرمزية لصيغ رمياً ومكبناً في الوقت نفسه، سواء التعبيراً المكان برباً عاماً ينحدر من بعده من سود المتكلم، أو اعتباراً فرغاً له هيبته المميزة وجرأته الخاصة التي قد تكون بدبلاً عن السواد أو امسداً له أو سواداً يبتلع لصيغة يأكملها بدلاً من ذلك إلى صيغ سديمية مدركة<sup>16</sup>.

(المحقيق ٩) يريد بعض راجع هذه الحركة في شعره تسمية بالية مؤكداً ذلك بـ "بعض مسكن" الذي بدوره يفسح المجال للكتابة، بهذا المعنى يسمى إلى "كبير دالة شخص" من رتبة سمعت إلى بيطها. فكل كلمة عرس عرس لبعض دالة: "بعض" نفسه.

#### ب- قضاء الورقة

يُنظم المكتوب نموذج الورق بشكل بوحى بمعنى إيقاعي أو دلالي وها لا بد أن عبر بين تنظيم الطارئ "المثل" للنظام الشعري في الشعر المنظم، والتنظيم المعاكس لياهي الداخلي في البيا، الدلالي للنص قصداً، ومن انطلاق

**التنظيم الطارئ:** هو التنظيم الممثل لبيا الشعري، وقد ورثته لقصيدة القديمة من عصر التلوين. معنى البوحى من الرواية الشعرية إلى الكتابة على لوري ثم بيا الشعراء في كتابه شعره بحسب الشطرين أو لسطر الواحد (الرجز)، أو تنعيم الشطر إلى عدة مراث، كما هو الحال في الموشحات. فالمعتبر في لتوزيع ها هو التور أولاً، ثم القافية تالياً.

وذلك في تفاعل مع الدلالة، حيث يمثل الترميم قراءة جديدة للنص<sup>17</sup>

**الفتنهم الهائي**، هو الذي ظهر مع تجربة الشعر الحر، وهو تفعيلي وشير، حيث صار السوزج لكتابي حراً من بسية النص، وعاملاً من عوامل شعرية، وذلك باعتبارها تقطيعاً للنص في المقام الأول، وتقطيعاً صوتياً في المقام الثاني، حسب ثقافة الشاعر ومدى كفايته مع مؤثره بين المطبوع وقد يصبح تقطيعاً للدلالة دون أي مؤثرات صوتية أو صرخ لعب أكثر تعقيداً بحيث تحول لقواني إلى دخل الأسطر، ويعيب لتقطيع أو يكتف حروجا عن المعيار، عمن أنه يمكن أيضاً أن يكون التقطيع د طبقة صوتية تؤاينة قابلية شكل جعل لدر دلالي للسطر الكتبي حافت، وهذا كبر في تحارب حذسه شكل قفقه بحرية ر سدد<sup>18</sup>

وسرخ لسوزج ككتابي بين لتفتيت والسبب جمع بينهما في نص واحد، ولكن من طلال للال انصناع أس يهن لقرى ويشكل عيه من سيات نص بعد ذلك تدر شروعات بداجية أو لشارية لا يربح بين قهيم أو في البسار و لتوسيط . ككتبة في أسفل لصفحة و سدرج في سدرج بين غير ذلك من لاشكال لشي تترك لدى المنطقي انطباعاً أولياً يعتبره بالدحول إلى الباء المنعوي لنص هذا الانطباع من جس ذلك الذي أحس به القدما، حتى شهورا تشكيلات شعرية فنية بالسموط، ونعدثنا عن الرصيع ولتظبر الج

وقد بصل الأمر إلى حد إحساس الشاعر بأخاذه إلى تشكيل المعنى بمكة نصنية حرفية كما فعل النصف المرقعي مع معنى انعوص والظفر في هذا السطر:

يصور من الأصل

(عياش، ص 8)

ومثله قوله:

يصور من لا يجل

(عياش، ص 37)

## 2 - التشكيل بالصورة والكاركاتير

استعملت الصورة والكاريكاتور في الشعر الحديث مصاحبين للمكتوب يصنع متعدد، ولكنها متفني كلها في كونها قراءة متبادلة بين الطرفين الصورة مقر المكتوب أو المكتوب بقر الصورة، أو يتقاربان وتتدرج لعلاقة بينهما في مستويات من المباشرة والتأويل بين المحاكاة والمغالاة.

1 - المصاحبة المحاكاتية الرومانسية وتعود بترجمة المعنى حقيقياً ومحاذاة، أو إعادة إنتاجه، كما في بعض لدوايس الرومانسية

ومن الأمثلة التي أثار انتباهي في هذا الصدد الرسوم لمصاحبة لديوان همام، لبيلي العثمان بعد ظهر هذا التوجه انطلاقة من وجه العالمة: فعلى غصن شجرة، فوق العتوان، طائران يدويان مختلف (أصفر يرمز للحرارة، وأخضر يرمز للخصب)، وقد مال كل منهما براسه نحو الآخر يداه راسد هذا المعنى في داخل لديوان بمجسميد مادي أحياناً كما يجر الصورة المصاحبة لقصيدة عشاً<sup>19</sup> فقد قربت هذه القصيدة بصورة امرأة في حضنها طفل، تحتها عش يقع فيه قرخان، والكل مستقر بين غصان شجرة، في محيط من لأرهار (البحر) 6 وليس ذلك إلا محاكاة لمحتوى القصيدة التي تقتطع من أولها الأبيات التالية

تنبهك في الرياض..

يا عشاً الصغير

ومقف.. بنسج..

وأوصه، حير

أحاله.. من حيا..

وعطره.. (عبر)

ألوانه من الرى

يظه.. القدير..

هكذا حاول الرسام أن «يعبر» عن نفس المعنى وه بريه «وعد ما حسنت به لشاغرة وغرب عنه في شكرها له فائلة» تعطيني أي لعاب السيد إبراهيم إسحاق «أشكرها» هذا الديوان بالرسوم الأصلية لمعبرة<sup>20</sup>

2 - المصاحبة الماكنية اليفداغوجية بقفه عجائبية (أز بدورها)، كما



في الدواوين الموجبة للأفعال أصبح نصب عيني هاديون حصان  
الريح للمصنف المرعسي برسوء علي المندلاوي وهي رسوم عجانانية  
بالألوان الفاتحة حياً وبالأبيض والأسود حياً آخر تتواضع في ذلك  
مع الكتابه بالخط العليظ العامي حياً والرقيق لحات حياً آخر  
يبدأ لدبران بصوره لعلات حيث يركب لأطفال حصان لريح  
بأنجسته المرتفعة في العضا - وديه الشبيه بمصن شجرة ابدية  
لرحلة - ويمتعي - في ظهر العلات بصورة لمشاعر ولرسام وهما  
على ظهر الحصان وقد حصص صاحبه وديه ابتداءً ببنهاية لرحلة

يتعلق الأمر هنا بعمل جماعي احتفظ فيه لرساء بمسافة كاشية من  
عمل لشاعر كما كان لحصان طعمه الخاص ، بذلك جرح الأمر إلى  
ليان التالي (الجزء ١)

#### « المصنف: حصان الريح »

لوع الأدب مسرحه شعرة بالخطال - ب.معي

المؤلف: المصنف المرعسي

الرسوم وإخراج الفنان العراقي علي المندلاوي  
المخطوط: الفنان التونسي علي ناصف الطرابلسي -

وضع هذه الورقة التقنية نقرأ في ظهر الغلال:

« حصان الريح، نص حوار يقرأ، يمثل، وبعض معانيه تصي »

بالأظ أن كلمة « المصنف » حلت محل الكلمة المعتادة « لدبران » ،  
وحلت كلمة « المؤلف » محل الشاعر وذلك شعوراً بأن العمل خرج من غير  
الإسبح العردي المستغل أو لمحيي بعض العير صار الأمر ببعان بأليف  
مشارك - به عمل مجموعة: الشاعر والرسام والمخطاط - واحد من مجال  
لغة رائدان من مجال التشكيل بالخط والرسم وعموماً فإن في لقراءة

هو أفق العمل المركب.

3 محاكاة المعنى بصور مغالفة. أو بعيدة سبيهاً ولكنها تحيل حاله اتصال أو انفصال في ذهن المتلقي (أي أنها لا تتركه غير مبال) يكون ذلك إما بصورة شاعرية أو غير ذات صلاحيات دقيقة ومحددة كما في ديوان أوائل، لأحمد ماضي العبدري حيث قورست بعض النصوص بلوحات لـ «الفنان أحمد غانم».

ويظهر أن إلحاح هذه الفحاحات بالديوان كان من عمل حاملي الديوان لمشرقي على طبعه خليفة الوقبان سالم عباس حذاده يرجع ذلك أن القسم المشور من ديوان المثنوي في حياته تحت عنوان أحبة العاصفة، حال من ي سكن بالسم، فالسم يتصلل بمرءة هذين الأيتامين للديوان بمرءة هذين الأيتامين، وهذا المعنى قريب من المحاكاة الرومانسية

4 - استلهم المصور والرسوم والمطالع معها كما في ديوان حطلة المعنى لتسحب حلاً حبس السمر هـ. ثم حوسني عني رسوم ناجي العلي سماها: «رواية شعرية لحياة وأغتيال» (حطلة العلي ص 20) في وجه العلاب صورة حطلة مطقى عني الأرض وقد علق سهم بقدمه اليسرى والدماء ترف منه في أعنى العلاب اسم لشاعر مصنف المرفعي. وفي أسفله تحت العنوان «رسم ناجي لعللي تقديم بلند الحبدي» ونقرأ في لورقة التقيبة للديوان «قام الرسم التونسي علي عبد مشكوراً برسم ناجي العلي» ثم تأتي الإحالة على عدد كبير من اللوحات الملحقة بالديوان غير رسوم ناجي العلي، وهذا ما اقتضى الاقتراض من لغة المسرح «إخراج لكتاب المنتصف المرفعي، خطوط توفيق الزبيدي».

ونص من خلال هذا الجبريك إلى أن العمل التشكيلي قد يصل

بالنص الشعري نحو هوية عمل تركيبي كما يحدث للرواية حين يتحول إلى عمل سينمائي، أو للنص الشعري حين يحول إلى أغنية. أو هذا معاً حين يتحول إلى مسرحية أي إما يكون على مشارف هوية حرة دون أن تنتزع الهوية الشعرية من النص.

وقد عسّر بلد الحيدري تقديمه للديوان بهذه العبارة الدالة قصيدة المرغسي بأسلوب باهي لعبي وهو عسّر من شاعر كبير يعرف ما يقوله. فقد شيدلت كلمة «رسود» بكلمة «أسلوب» لظرد أو تفكير في التحلية الزخرفية أيها لأسلوب والطابع المهيب على الديوان، ولشاعر هو الذي يكتب على الرسود. لست الرسود ملحقاً بالكربور على مستوى التعقيب، بهيمه أعموية في مقابل حنظله لمسمع أن ابتدع المرغسي «حنظلته» (ص 129) لإحداث سداسية في مر، عسطل والاستملاء «بمواقع» بني يصبغ حنظلته في السبعين الشعري حيث يهيئ الاستسلام الملتقي 4-4

فإن يهيئ أعلى «وعر انطلق» «حنظلته» ثوبين قد سأل عنه أينما ذهب» ون «هو» «عنه» «محبتي» من سطوة رخط، ويرغم نه غير حبيب إلا أن حشونه لداخلية تحمل ونه المسك والعبر» (ص 13)، (الملحق... من الصفحة 50).

يبدو هذا العمل الجليل استجابة موفقة لرجاء بلد الحيدري الذي كتب أربع سنوات قبل ظهور حنظلة العلي قائلاً:

«في تجربة المصنف المرغسي من تونس، لا أكشف شاعراً يعط، بل مسرراً لتجربة شعرية، وانعطافاً كبيراً، ورثعاً، ربما سيكون الأهم في انعطاف لتجربة الشعرية الحديثة معي تجربة احسبت بأن هناك تدحلاً، بين الرزي لتشكيله والاتقاء، ومسرحه القصيدة، ولتعبير

الصوتي، وإذا استطاع النصف أن يصغي ويد يتحرّتي، فعليه أيضاً أن يعمل على الفخ التشكيلي. وبداخل يديه ويد عمله، فتكون عميقة متكاملة لما يمكن أن يسمى الكولاج الشعري»<sup>221</sup>.

وهذا التكمال بين لمكونات أمر أساسي في شعر لمصنف قبلوانع  
ن لقراءة تجربته لأكثر خصوصه (وهي كلها عدا حيات مطولات  
(دهوان قصيدة) لا تستطيع أن تكون مصغره ونقصه بالقراءة المجزئة  
تأول الزمر وحده، والموازيات الصوتية وحدها، والتشكيل الخطي وحده  
إلخ

فالميل في موريات خصوصه تشكيل ذائع بكتابه قد  
تشعر - على العموم - بوجود ترك كسي بسيط مع ما تدبرت على  
ذلك من سطحه غير هذه المبالغة قد يكون سبباً من حين وظائف  
وعرية أو سبباً من عدمه، فالتفسير يطلب منه رغبة من سمع، لا  
مجرد محبة. وهذا مطلب دأباً من أمدياً بفتح معاني في طريق القارئ  
حتى لا يضيع الهدف. ليس هذا ذلك لا يوجد معاني خفية وحكمة  
صاعية وهذا لا شك ما يعجز عن فهمه فوسئ نرجح. فهو ممي، بالمرارة  
لساحرة، ملي، باستهجان الاستعداد الأعشى، والاستسلام لمثل أم  
ديان حافلة لعني فمحض. قبل ذلك وبعد، بقيمة الرسوم التي شكلت  
الأرضية وحدت الأسلوب، كما قال بلند الحيدري.

### خاتمة: استنطاق التماثيل واللوحات الجداريات

من المعروف أن الآداب العالمية وتيوب الشعراء عند الأعمال  
مشهورة من قائل ولوحات وحدريات لاستنطاقها واستجلاء الخافي من  
سرارها وكشف وعريتها مثل الموناليزا والمصارع المحتضر والبراعة

لمحترقة وإذا نحن أصبرنا على لشهره (شهره الصور، والمصور أي  
 حضور الصورة إلى جانب النص اللساني) المبرين لهذا المحي فربما لي  
 يظهر في حدود تلاحما على متى دال من لشعر العربي. في حد  
 الانحاء وذلك برغم ظهور وعي ميكر بهذه الظاهرة مع الحركة الرومانسية  
 يقول عبدالغفار مكاوي. بعد تنبع عذج صمن وصف الصور في الشعر  
 العربي من أبي نواس إلى شوقي «ولكن الحقيقة التاريخية تقول بأن  
 قصيدة لصورة بمعناها المفهومة في الشعر العالمي لم تظهر بصورة محددة  
 إلا على يد الشاعر العالم الدكتور أحمد ركي أبو شادي 1892-1965،  
 رئيس جماعة أبولو ومؤسس مجلتها التي حققت أعدها (بين سبتمبر  
 1912 وأكتوبر 1961). صاحب سبب، معها في 11 مسلسل سماء وشعر  
 لتصوره». وقد لاحظ هذه الباحثة أن الصور المتداولة ليست ذات  
 شهرة، وإن كان سبب فيها وصفه توصيفي سبب من المحي  
 الوجداني لذلك في رده «سجدة ملتصقة بحده حضور عند حركة  
 الشعر غير، توجد بغيره استهيمه بتصوره ول يحدد انشور، نفسها  
 وهذا باب مفتوح يجب ولاستغناء في ذ يسبح له هذه المسألة

## ملحقات

### (الملحق 1)



(الملحق 2)



### (الملحق 3)





#### (الملحق 4)

ولم يَكلِّ يومٌ يؤلِّفَ نظرة

وتعريضي من أرق الضبايح

وجهه: عادةً يُقَفِّدُ

والقفا: وجهه لا قناع

وسميته: حنظل

ويشبه كلَّ هبيبٍ يرى

(الملحق 5)



(الملحق ٦)









## [1]

حققت ملحقى قراءة النص (3) بأبحاث ومقالات قيمة دارت حول الترجمة من زوايا عدة: النظرية والتطبيق، الترجمة واختلاف الشقاقات، علاقة لترجمة بالإبداع، ترجمة الكتب المقدسة، ترجمة الشعر، لترجمة لوسيلة، المترجم مبدعاً، تاريخ الترجمة في العالم، علاقة الترجمة بالراء قواعد العربية. إلخ

ورغم ندرة بعض القراءات مع بعض فقد كان كل بحث مميّز وأن لم يمسك من جزء صغير على أن معظم الباحثين كتبوا بحسب عبوب (عربية) معشاة يرجع إلى أصل واحد من اللغة العربية لترجمة يقولون ما لا يفعلون. هذه الحقيقة هي من هذا الملحق يفتده عن:

أ - انتصت به العنوان ومطابقته للمحتوى

ب - ضرورة إضاده من إلتحاجات ليدفع في مجال الترجمة والبهاء عليها توفيراً للجهود

ج - تمكن لترجم من التعرف المصدر والهدف حتى يكون فيها موازاً، أو في اللغة القومية على الأقل

د - مصطلح لغة البحث، فلا بد أن تكون معروفة، لخروج من التعقيد والترهل

وسيرى القارئ الكريم أن خطوط المعاللات من الاسرام بالآقول مسفارت وأن أصحابها يقولون ما لا يفعلون إلا من رحم ربك وسيداً بالعواوين (بين قوسين) ما يتم به المص من عنتنا:



- 1 - مشكلات الترجمة في المصطلح العربي اللساني (من خلال كتابين مترجمين)
- 2 - ترجمة الإبداع (الروسي) وإشكالية اللغة الوسيطة
- 3 - رهاب الترجمة صراع ثقافي (من خلال الإمتاع والمؤانسة)
- 4 - النص الملحمي مترجماً (الفردوسي المفقود نموذجاً).
- 5 - الشعر لعربي الحديث مترجماً إلى الإنجليزية (أدونيس نموذجاً)
- 6 - الترجمة المسرحية واقعها وآفاقها (من خلال مسرحيتين عربيتين)
- 7 - الثقافات عبر الترجمة: القصة القصيرة (في السعودية) نموذجاً
- 8 - ثقافتنا (نص مسرحي) مترجم (كتاب المندس ريتش لكريم)
- 9 - من قصايا ترجمة النص الإلهامي (من العربية إلى الأردية،
- 10 - قابلية الثقافات للترجمة (لغرضي سعد
- 11 - من المكتوب إلى المسموع (بين رواية الخرافات وقيلولة الجوع)
- 12 - رؤى روح الترجمة في سياق تاريخ حرمه: تعريبه أجهوده دولة الملك عبدالعزيز

## [2]

بعد ذلك نجد كتاب الملتقى لا يسوى على إنجازات ساهمة متنوعة بين أيديهم. بل برغوبون عنها، ويذهبون بأقل من أصلها الإنكليزي، كما حدث مع أعمال بيذا وسيفرك وصال حاتم وأحدهم يستحق وثقة، فهو عربي وعمله مكتوب بالإنكليزية أصلاً، أعني كتابه «الخطاب والمترجم»، والترجل بشرف عني برامج الترجمة ويترجمها هي جامعة هاريسون البيطانية ترجم كتابه إلى لهجته عمر فاير عطاري بتكليف من جامعة

الملك سعود بالرياض عام 1997، وأظن أن سن سنوات كافية لتعرف الترجمة وشيوعها خصوصاً أن الذين رجعو إلى لأصل الإنكليزي جميعهم يعملون في الجامعات السعودية وليس للأمر تفسير في نظري إلا محبة السعالم. ورؤية العارفين مطبوعه بحروف لاتينية وقد يكون الأمر لو لم تحدث أخطاء في كتابة البيانات أيضاً

بإمكان القارئ الرجوع إلى صفحات 209، 311، 407، 426.

505، 656، 657، 677، 718، 719

### [3]

ثم يأتي لسطر في بعض المقالات معلق على ما جاء فيها

#### ترجمة المصطلحات الأدبية وتعريفها - حسن غزالة.

لكاتب مشهور من معاني اكتشافه عن الترجمة لك في مقالته هذا - على قلمه - شبه اللافت مشهور المصطلحات بالفرنسية اعتماداً على أن الشهرة بعض، مع أنني متأكد بشبه أن لفرنسي لم يستمر لا على اسمه، فلولا ما حافظ المشهور على مستواه

أفصح أن الرجل كان حليماً واعظاً لا ياحتأ، فالمقرت لمحتلته تكرر محتوى واحد، ثم إن الألفاظ الحاسبية والجمل العاطفية هي أسمة الأسلوبية في هذه الفقرات، والرجل، إذا جازناه في بعض تعبيراته، (يرعل) إذا برسل الكسب إلى مصطلح عربي البسب له يستشيره في صياغته! ولقد لتعريف براه يلقى معلومات خاطئة وإليك أمثلة.

25 ف1 الماركسية مرتبط بفكر المفكر اليهودي الروسي ماركس

ولا أدري كيف غاب عنه أنه ألماني

27 ف 2، 28 ف 1 ذهب إلى أنه استهال المصطلح الأجنبي وهجر العربي كونه أسس في لفظ مثل رومانسية ورومانطيسية، ثم قال إنها «ادعاءات لا أساس لها لغوياً ولا منطقياً ولا لغوياً ولا مدلولياً» ثم ذكر مريد أن لعربية لغة كتاب الله ولغة بيته، وإن يكون هناك لغة لا أحلى ولا أفضل ولا أحمل ولا أسس منها»

28 ف 2 «أما بيته فلا أرى لها مبرراً ولا طعماً ولا نكاحاً»

أقول، هذه لغة غورك الطوشة ورفيق دره أبو عشر!

ص ص 30-31 يرى في بعض المصطلحات العربية رطابة، ومنها طاهرانية لشيء بعيد عن نحل طاهرية سحنها سبيح لأحمد داية على النجاة فقه في لرب العربي، وإن سبي سحنه الجمع بمعنى شب، لا علاقة له بها حسبها

36 ف 2 هل رفض الفرنسي لغته الأجنبي الأصل، بالطبع لا، فهم على حد أدنى من الحواجة على شكل مؤلف المحررين والمحررين على نفسهم، أم أولئك أماء جند الدين لا عبرة عنهم ولا حرصاً على لغتهم العربية؟ الإجابة بنهية!

أقول، لا أدري إن كان الكاتب بعد نفسه من العُبر على النعمة العربية أم لا؛ فإذا كان كذلك فإن لفته/ عمله تنفي قوله.

40-2 إلا ما اضطررنا عليه، صوابه: إليه.

41 ف 3 محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، القاهرة: مكتبة النهضة صوابه: دار غريبه.

ص 42 (في المراجع) حبه مستيكوفيتش اللغة العربية الفصحى الحديثة (باللغة الإنجليزية)، مطبعة شيكاغو شيكاغو الولايات المتحدة

قلت: الكتاب صادر عن جامعة شيكاغو 1971. وترجمة د محمد

حسن عبد العزيز بالعبوان بعينه، في لقاها 1985 وصيغة من المؤلف الأوكراي الأمريكي (باروسلاف ستوكيفتش) ولكتاب هذه السطور ملاحظات على الكتاب والترجمة معاً، مشورة في مجلة لعربية لعلوم لانسانية جامعة الكويت، حريف 1987 فراجعها بن احبيب

#### [4]

### مشكلات الترجمة في المصطلح العربي اللساني - مازن الوعر.

الكتاب من تلاميد تشومسكي، برز في الصف الثاني من ثمانينات القرن العشرين لا نجد له في التسعينات شيئاً د قيمة، إذ استثنيتها بعثة عن الشرط عند مظهره في موقظه قريبة

في هذا بعد بعد الكتاب بلدي للسكران في السبعين الأوليين يلخص لبحث له بكر، مدح في السبعين - بكر - لبحث الذي هو نقد كتابه من حسن وقد أن يلقى بلاحق ح سطره هو، أنه عصر على تسميه نسبي إنكيري جون سورر جن سورر جن 49، 50، 54، 55، 56، 57 وهذا تفرد من الباحث، فقد ترجمت أربعة كتب وكلها عليها (جون) = John

عمر الوعر في قامة المترجم محمد زهاو كبة، الذي نقل كتاب تشومسكي إلى العربية وبشره البادي الأدبي في الرياض 1987 كما يعى على مصطفى صالح أن بعد ترجمته كتاب «الفن والمجتمع» وبشر الكتاب بلغة الأصلية 18 عاماً ويقول ما قولك في أن لكتاب المنسوب لدر سوسير (صدر 1916) لم يقبل إلى الإنكليزية إلا عام 1959؛ إلام تمرر ذلك أنتخلف إنكيري عن وكب المسانبات لبيوية - لشعورهم بأنهم غير محتاجين إليها؛ ثم أتت بعد عرصب كتاب «تشومسكي» لجون ليونر في «الفن العربي» من ص 186-157 لعدد 31 ديسمبر



ثم ما عيب (قواعد اجبارية) و(قواعد إجبارية) حتى نستبدل  
بهما: القواعد الجوازية والقواعد الوجوبية؟

وفي ختام يذكر - دون مناسبة - أنه صاحب نموذج عربي لسانی  
عصري يسمد مكوناته النظرية من النظرية اللسانية لعربيه القديمة ومن  
التقنيات الحديثة لمنظريات العربية (ذكر النموذج) ونحن نستعطف بالله  
ويكلم مقدس أن يقول بيه وبين نفسه أي النموذجين أدق وأكثر احتصاراً،  
لقدیم آم الجديد؟

## [5]

- معاهير متقدمة حول الترجمة في النقد القديم - محمود إسماعيل عمار،

البحث - مبرور، سليم في لغة محب حمد بن عيسى لكن  
ذلك لا يهيئ حالي من هيات جوم.

5-71 وجد من أصحاب الفرس والمرسي وأحبشي ولغوي والسوداني

تقول عرفنا سلمان الفارسي وصهيب الرومي وبلال الحبشي، فمن  
الأخيران؟

- ورد في ص 76، 78 يوحنا بن موسى، وصوابه: عاصيه.

- في ص 86، 97 ابن وهب، صوابه: وهبلي بيايين.

- 80-1 كان يجيد لصير أو ثلاث.

92 ب أسقطت كلمة من نص الملاحظ - وسقط مرصع التعجب (مد)

108 ت 4 سقط من نص الإبداع والمزاسد 123/1 بعد كلمة الصورة  
الأمسية والليبية.

115 ت 4 ويحملها طلائع شعورية. صوابه. طاقات

## [6]

### كيف أدرس ترجمة نصوص مختلفة - محيي الدين حمدي.

ورد اسم هاجر في 4 مرات خطأ هكذا 1 (wher) صوابه wher  
استخدم الكاتب أداة الموصول المبدئ للجمع والذين للنسب والحواب أن  
يعكس ذلك في كل المقالة.

### ترجمة الإبداع وإشكالية اللغة الوسطية - مرضى غازي عمرو.

ورد في ص 212 الفضل إلى طائم وصوابه حاتم (بالمهملة).  
والألماني ليدعيه دون عيسوي - هو به بطله دون عيسوي  
وإد تفاسيفنا عن العجمة في بعض فقرات البحث، فإننا لا  
نستطيع النقاش في خطأ في الإبداع والتراجع  
228هـ 1 2 المرحمة إلى لغوية صاب 1.0 0 نشر العوي صوبه  
عيسوي

230-2 حدودي، صبا.، بغداد، الهيئة العامة للكتاب، صواب القاهرة  
لهيئة المصرية العامة للكتاب.

230-3 في الترجمة في لأدب العربي، حسن محمود عبدالعبي  
صواب: محمد عبدالفتي حسن.

### رهاب الترجمة صراع ثقافي - موجان الرويلي.

260 و 3 والكل يذكر أطروحة إدوارد سايبر حيث يشير في عام 1956  
إلى ..

قول: إنني له ذلك وقد صات في 1939؛ وأرى أن سبب الخطأ عائد

إلى اعتماد الرويلي كتابه «ثقافة، اللغة، والشخصية» الصادرة طبعته  
لشبية عام 1956 بعد أن شمع موت، مسائل وبالماسبة ورد في ص 277  
هـ 4' ن الكتب طبع عام 1056، أي قبل اختراع جوتنبرج لطباعة

261-10 أكد يوري لوتمان في عام لاحقاً، صوابه: لاحق

262-15 التي يسوقها هؤلاء المنطرون

263-4.3 ما عفتنا لا تنتمي اللغات إلى سبب واحد يفصح بنفسه  
صوابه: أما عندما... يفصح عن نفسه.

266-6 من أن يكون في سنة في نفس سره في صوابه حدث  
(في الأولى)

272-14 ما خص به كون قوم، صوابه: قوم دون قوم

178هـ 15 خصوصاً مع 76-77 مبراهه ج 1 ص 76-77

178هـ 21 ورد اسم العلم جاك حكما Jacques وصوابه Jacques

## النص الملحمي مترجماً - عزت خطاب

340 ف 2 ثم إن عباس يشير إشارة عابرة إلى وجود ترجمات عربية لأهم  
ملاحم لإعريفه والرومانية أي الإلياذة، الأوديسة، الاتياده، مسخ  
الكائنات فن الهوى .

قلت الأخير ثان ليشا ملحمتين بحال.

340-4 من أسفل: تسعة وثلاثين صفحة، صوابه: تسع.

356-5 وهي ملحمة ديبية والتي نشرت - صوابه يحدث (والتي،



## ترجمة الألفاظ القرآنية - أحمد الهنيان وإبراهيم الهلوي.

أصدر لكاتبان على ترجمة اسم العالم الهندي الذي ترجم معاصر القرآن الكريم (بكتشول، وإبكتشول) من أول المعدل حسى حره، في حين ترجمه المرحوم إبراهيم أنيس في كتابه «دلالة الألفاظ 1958» بكتال، كما ترجمه باحثون آخرون في الملتقى نفسه كما صرح أنيس

511 - ب 4 لا شيء في اللغة ظهر قابلية للترجمة صوابه غير قابل

511 ب 5 ولا نجد لها مكافئاً. صوابه: مكافئاً

520 ب 2 وملاحظ في لترجمة الأولى مثال على لتعرب صوابه مثلاً

529-10 فيبقى له قانوناً ينظمه صوابه: قانون

## تكوين الفعل العربي عبر الترجمة - لمياء باعشن وصباح صالحي.

دراسة مقارنة مع ، من اندسة ، الأتكنسة . ذكرت على صيغة المصدر المسمى في العرسة - صرت سمها ومن اشكال شبيهة ، ويشت دلائل مصدر المصنعة ، وكيف ترجمت شكل وصيغ من إنكبيرية إلى العربية بهذه الصيغة ولكن عيون لباحث - كما لاحظ أيدكتور الفيصي - غير واضح لبنة رموق ذلك ذهبت الباحثان إلى جهة بعض الألفاظ لوردة على هذه الصيغة ، في حين أنها وردة في نرائنا القديم ومجملها على كتابها « لعربية المعاصي المعاصرة وأصولها لتراثية » القاهرة دار غرب 2002م ، ص 97-103

## ثقافة النص المترجم - محمد خير البقاعي.

البحث غني عن الإشادة به ، فهو يعصر بأهم كشيعة في الترجمة

من نحات مختلفة وهو ذلك يكتب عنها سطرًا وقد غاب بحثه من  
 الحاجة الشكالية البحث أن بعض الصفحات جازت كيلة واحدة في الطابعة  
 بحيث عمر عينا متابعه لفكرة وشقيقتها (ص 570، 571، 572، 573،  
 576، 577، 579، 584، 585، 586) وفي آخر صفحة من البحث تعي  
 البقاعي من لترام لصحة اللغوية، فوجدنا عدة فكيف فعل أخبار  
 ليهود في الشتات والمهاجرين في غربهم من يتكون اللغات  
 هـ 37 أحمد الدويكات، وصوابه: أحمد ديدات.

#### دراسة نظريات الترجمة من القديم إلى الجديد - عبدالوهاب الحكيم

بحث قيم على ما فيه من تكرار والتكرار حين إذا نظرنا في  
 الأخطاء نمره لس لة تعدد في الفعل والتعدي. سبب حتى جازت  
 العشرين رة من في الكريب في سلف عدد لا هـ من يحدث  
 وستكتفي بالأخطاء الواردة في الإعراب.

فمن في 1120 يتخلف في محمد شمس الدين إلى ابن عسمة، وفي  
 ص 623 سحر لاهي لرد ريش شلاير ماهر في شكبير ماهر وفي ص  
 629 يصحح بسماع في ريب ريب م عبد سري في مكي مكي - وهذا  
 ورينشاردر أسعد بري مانيه، يصححان أوحدين ورينشاردر (ص 630)  
 بعد ذلك يرى بكتل وإير فيج متحولين إلى بكتول وأرو فيج

أم ص 638 متعدي لباحث نفسه أن يكون راصياً عنها، هـ  
 نعيد أن سطرًا سقطت مسموع عينا فهم م بها، والعجيب أنها تدور  
 حول عدم الدقة في اسم الكاتب (1) وهناك مودة بعض ما جاء فيها وفي  
 ص 640 مقابلة بالصحيح.

الصواب:

ما جاء عند الباحث:

روبرت لويس ستيفسون

روبرت لويس

ثركونان دويل	آرثر كونان دويل
إميليو فرونتي	إميليو فرونتي
ج هشد ويلز	ج. ه. ويلز
د هوراثيس	د. ه. لورنس

وفي الإحالات اعطاء بسيطه تظهر بسهولة للقارئ باستثناء ما جاء في (669-1) محمد المهدي العبادي. إذ المقصود محمد المجدي الصيادي.

وفي ص 630 أشار إلى الجدول التالي. ولا وجود له.

وفي ص 631، محمد تذكور، سيد سلا، شدي فصح في نهضة كتابه لأشوب، لا سرب، تهيأ بدلاً ألسانيا في نقد الأدب وكشافاً للمعطيات.

ولم مع أن ما محمد حط: «فن مسبق لعشر من محارب صوابه» الأسلوب. أشرب بحر يربس في بعد الأدب. لا شك أن المؤلف وضع كشافاً كما قال

639 ب 1 «وترجمت كل أعمال شكبير في مجلة المسرح التي دارالت تصدر حتى اليوم»

ونقول إن المجلة المشار إليها غير التي توالي الصدور حتى اليوم.

642 ب 1 ترجمه المرحوم محمد هلال لكتابات جان بول سارتر الأدب. صوابه: محمد غنيمي هلال... ما هو الأدب.

ترجمات قصص إيرنست همنجواي وكولس ونلس مثل المعقول واللامعقول في الأدب الحديث والنتهي وما بعد النتي كانت مقبولة.

- أقول هذه العناوين ليست قصصاً بأي حال بل هي كتب فكرية نقدية

تتبع من الأعمال الأدبية مطية التحليل بل إن لصاوين خطأ أيضاً وصححها عنى لتوالي المعقول واللامعقول في لأدب لأوربي الحديث، للامتسي ما بعد الامتسي أما الروايات/ القصص التي نشرت في العربية لكون ولسون/ ولسن هسي- ضياع في سوهو الشن - الحالم - الققص الرجاجي - إله المتاهة - الاستحواد - لعكب، وأغلبها من مشورات دار الآداب ببيروت.

في ص 643 جدول دو نهري، سقط من الشهر الأول العدد 1948 كسقط من الثاني العدد 1968

644 في 2 يذكر - لكيب' لمدحه في سنة عات لمعه 22 ، ولا تعليق

وفي ص 39 سئل عن غيره من المصدكة المعرسة رجب كهي فقط في الفترة 1970+1980

644 في 1 موقع عرب من تتشف الساحة حواء موقع لتعريب والترجمة من الشقيف والألمعة (باليد)

ونقتم بصورة حذف كلمة (عشر) من ص 641 في العنوان: .. وحتى العقد الثامن عشر من القرن العشرين.

### دراسات اللغة ودراسات الترجمة - محمد بن عبدالله العبد اللطيف

للكاتب في اسمه رسماني الذي ورد مصاحباً للمعور، ثم الذي كتب في رموس لصحفات (ال عبد اللطيف) ربما كان هذا مؤدماً بجهاده الذي حالف فيه كل الكتاب عندما أورد أعلاماً أوروبيه فيها القاف ولصاد لفيده و ليق هاريس - صانفوز بيرسي - ديوقرانث - قورقوي -

ولفنانق - خوان سافر - ميوزق هابر قدامر- تعارف زملاؤّه النسانيون  
لترجمة عني إيراد هذه الأسماء - ما بالعمى أو بالجهيم - وهي في المشأ  
بالجيم العمامية.

ولكن هذا الاجتهاد الذي أحطاً فيه لا يحرمه من الاجادة في عرض  
قصه العلاقة بين تطور الدراسات اللسانية واثايرها في عمه الترجمة أو  
ان شئت في نظريات الترجمة. منذ القرن التاسع عشر حتى دريد كما لا  
يعرّمه نه 'ورد اسم إيتاسي البولندي بروسلات ماليسوفسكي هكذا  
'براسلات ماليسوفسكي'. واورد لتداوليه يائشكل الذي يعصب حس  
غزالة: البرجماتيكية والبرقماطيكية

وبحسب به به حصصه بدمه ورد به بدمي بدمركي  
على وجه صحيح كما بطلر لوي بدميد في حي ب حوتنا في  
لعروية بكتوبمؤ لوي بدميد بدميد.

على أنه رغب - كفيرو - عن استخدام الأعمال المترجمة، فمجده  
في قائمه مرجع بذكر لاسور - لاجد لسي - بدميد في بدمه كلاميا،  
إضافة لسي كتاب تشومسكي المعرفة اللعروية: طبيعتها وأصولها  
واسخدامها (1986م) وهذا الكتاب ترجمة د محمد فتيج وشرته دار  
الفكر العربي (1993).

## قابلية الثقافات للترجمة - سعد البازعي

المقال عرض لكتاب اشترك في تأليفه خمسة عشر باحثاً وقد كان  
العرض واضحاً، وتخص رأي المعارض في أمور كثيرة وحلا حلوا بما من  
الأخطاء اللغوية. وبما أن حسابات الأبرار سينات القريين، فإننا لا نقبل منه

هات تدفة جداً مثل اصراره على ايسر في حي جري لعرف أنه يور،  
و نظرية الاستقبال. في حي متفر الاصطلاح أو يكاد على التلقي

\*\*\*

دكرسي كتابه الأعلام الأجنبي بحاله فريدة من نوعها، لم أر من به  
عليها غير د. حسن لبا عر الدين سعيد المامي ترجم كتاباً عمومي  
"لبيبي، ولتأويل" ولا يحلو مقال في علامات "و جدوز او نحوتهما من  
الإشارة إليه. في حين أن اسم المؤلف، هل لقيه خطأ صريح. كيف. جاء  
العلاف أنه روبرت شولتر والأخيرة أصلها سكولر، سين وكاف ثم واو مد  
تليها لا. زاي ساكتان بعد هي Schöner كتاباً كلاً على رادي مستشتر  
پرومايتد لامهت ندي سجيل بـ 100 رايماكان نتر برحوي بي موقع  
لنادي، وسابع معنى سطقون لا ندي يحمل بهن نفس كذا قدا  
وأحر هوليها بن الحمد لله وب الحمد لله.

\*\*\*

## - 1 -

يبدو أن ما تمسياه قد صار واقعاً يدعو إلى الخبطة والسؤال: فقد حظيت «جذور» بثلاث «قراءات» لأعدادها. أسهنت فيها بواحدة. ولاتزال القراءة لإصدارات النادي تغل مشكلة عميرة متشابهة الأطراف، تستلزم حلولاً على كل طرف أن يسهم فيها .

من علامات العدد الأول من قرن الحادي عشر من يختلف عن الأول من القرنين الثاني والثالث احتلال كتابه، ثم تكرر صفحتي سحره بعد أن بدأ على حد يندفع بصفحتي الألف (1000)، عند ذلك مثل نفسه حب مصطفى العربي في يؤكده ما يليه ثمانية من سحره العكس على شئ سافر حب . لكن هذا يعرض على المعتمد مع جيد ب تسمى تسمى بعضهم لبعض بالتركيب الشديد في بحوثه، كما قد ينطبع من سادي تحديد حجم تقريري لها حتى سحر «قارئ» مثلي من الخبرة والتشنت أمه هذا الحشد الضخم من البحوث الطويلة المتنوعة لحرية بالمشاهدة والثقافة. وإلى أن يتحقق هذا - أو بعضه - لا ماضي من لاحتياز لعدد محدود منها. حتى لا تقع فيما لا تريد من إطالة...

## - 2 -

في بحثه «الرواية العربية والموقف الثقافي» يشير الأستاذ عبدالله إبراهيم إلى إمكانية لمحوها التي احتلتها لرواية في «دنيا المعاصر» والتي جعلت سابقاً كالذكور جابر عصفور يطق على العصر «وسى» رواية» ثم

بعد البحث لحذر الرواد الإحيائيين منها، وعضتهم من شأني «معي  
سياسي ثقافه عقليه ودينيه مصيطة يظهر حاجه لمعيد من حول  
التحليلات لسردية لى تعبر صمماً عن أحلام معيأة وظلمات مكبوتة»  
ص (10) وهذا ما فعله الإمام محمد عبده بوصفه مصلحاً ينزع  
اهتمامه بين شعبي الحاله لطلوب إصلاحها، واقترح ما يراه مناسباً  
لعلاجها ولذلك قدم عرضاً للكتب الشائعة في عصره روقف صد كتب  
السير التي تصم الأكاديب الصرفة والخرافات لكبه كاد يصف الرواية  
(لروايات): لأنه راحا نعتزع لمقصود حين، كتعليه الأدب ولحث على  
لفصائل مع انه عصف قرار لدخيلة المصرية مع الكثير منها

على ما سيمر ذا نحن من حد لوقف بعض من هذا أرائد  
المستبر بارى حبيبه الروايه بعد ريف من مركه ربيعه بين الأجداس  
لأديبة مبدعاتي ساميه لصد من الخلال بدنيه: «سياسية  
والاجتماعية والدينية»

والحق ان سويته يوقف كتب من الرر حده لثمن لسردية  
ينعوما إلى ر شوه موفته من تنه مالت كره سعي ان  
توضع في الاعتبار عند النظر الى هذه لقوم وقد تودي إلى الوصول إلى  
«مواعد نقدية» لا تنفق كثيراً مع المؤلف منها في لشد لعربي

ن لمرات ثقافي لفرام قد فصل فضلاً حاداً بين تلك الصون  
«لشعبية» التي تقدم للعامة والشعر لوى يقدم للمعاصره و على حد قول  
«ابن عبد ربه» في مقدمة «العقد»: «ألفت هذه الكتاب وتحريرت  
جواهره من متفكر جواهر الأداب، ومحصول جوامع البيان مني فيه  
تأليف الأخبار، وفضل الاختيار، وحسن الاختصار... وما سواه ماأورد  
من أموه العلماء، ومأثور الحكم والأدبا» واختبار الكلام أصعب من  
تأليفه»





وظلت الرواية (من العامة عند ابن عبد ربه) تحتل درجة أدنى بكثير من الشعر لدى الرواد. وعلى رأسهم العقاد في كتابات كثيرة له عنها، وصوه «لما زسى» ثم الراعي الذي رُفعا «صرباً من لعيث، ولوياً من ألون لأدب الرجيص» بل - وبالمعجب - كان «الحكيم» - الرائد لمبدع لها ولمصرح - يصفها في موضع أقل كثيراً من «لأدب»:

وليس لما أن حمل من لاقرار بأن مثل هذه المواقف لا تقدر في مكانة هؤلاء الرواد بل أكاد أقول إنها في نقد هذه لمعن السردية يعني أن تكون لها «قواعد البديهة» التي قد لا تنشق بالضرورة مع مثيلاتها في البعد الأحيى بل قد تبيح في بناء هذه لمعن ما يرفضه هذا البعد! ويحصرني هذا كما أصبح غشياً في «سب» من يندسها - «الحشد» خلال وصفها لمعن صبيحة: «في ذلك صبح بطيخة»

وطيخةنا لمعنا سر تهش لهدى لا سطر - «سفن بها برعم محالها» - «لنوعه» التي قد لا يمسح قد يندفد سقى عبد الموالف «مناظر» حلال رقيقة - «لأنه لم يندفع من جمال الريف في سريته هو «الشخصية» «محبوبة» لأنه لم يكن غشياً «محب» في «الرب» بل كان محصراً قبله به «سودي» «جوهراً» منها «بمن» «بكر» «لها»<sup>12</sup> وما ذلك إلا لأن المودح الذي كان يمدح من جلالة «هيكل» هو مودح «الحكي المصري»، أو القصة عندما يتناولها الإنسان المصري بروحه متأثرة بالتكوين العنصري والتاريخي له<sup>13</sup>.

وشبه بذلك ما ألفناه وأنعاه في «نقد المصرح» من لأحد بحرفيه بقدر. دون أن يتيح لجمال لصدور قواعد نقدية تمثل بيمقاً ونكوسه الشقاقي ولذلك أخذ كثيرين على «شوقي» شيوع «المبولوح» في مصرحياته. مع أن «وادي العلم»، في «مصرح كيلوياترا» «وه جبل اترياد» في «محزون ليلي»: «يلبان» «رعية غائبه» «ساحة» في أعماقنا، فضلاً عن «بها» من أعدب الشعر وأفضل ما دجه في العصر الحديث.



لعبة ببوية هي تعطي الوهمية (كذا) وتعبر عن الحقيقة. وهكذا تتم  
للعبة. تعبر المسرحية نظرية روائية كبيرة تهدف إلى البحث عن مركب  
حرية قتل. ولهذا تقدر بين الحوار - حيث ليس النص الخطاب بديلة  
للنص، فهو يند مع استار الطاعون - وبين بحث شرطي، حيث لا تطابق  
بين رمز الخطاب ورمز النص. ويخلص إلى العيد إلى أن الحوار ليس  
تجويداً عما أنه يطلق من تعاقب ميدني حول عدم برهنة أوديب ص  
(35)، (36)

وأما شرك الفاري الكرم معي في تقييد هذا النص لطويل -  
ومثله كثر - ليرشدني عن سبب في عناصر الواسع/ البني هل كان  
ذلك من: البنية في منطقها - من يبحث عنها في سببها بعدد 12

وهكذا نرى أن النص في مثل قولها - من موقع بديهي موقع  
كتاب صعب في ربي قد موقع سبب في ربي في سبب. سبب يتناول  
لصراع نداه في سبب في ربي في ربي، من (37)

ولكن هذا هو ما حد به حد في ربي في ربي في ربي في ربي في ربي  
ولقصة كثر، حد في ربي في ربي في ربي في ربي في ربي في ربي في ربي  
إلا في التباين بين زمن النص والزمن التاريخي.

- 4 -

(1-4)

وفي حديث الأسبوع «بومعية» عن تناول عيسى العبد له «موسم  
الهجرة إلى الشمال» يرى أنها «تطلق في دراستها من مبدأ أنها مطرح  
فكر، امتلاك لوطي/ الأرض وتقع الهجرة على مستوى الفعل الروائي في  
حركية التي تحلق بين النص وليس هذه الحركية حركية ذات جانب  
واحد، بل هي موسم مقترن بمحور الرواية، من حيث سبب كل اندالات

وهذه البعثة برصحتها تحييل الرمز زمن السرد، مقام السرد، مقام التعبير  
 لدي يأتي بعد عودة الرزي الى القرية، ص (43)، (44) ثم يأخذ عليها  
 خلطه بين زمن السرد ومقامه، وبين التأويل ولقد البيوي بإعطائها معنى  
 (دلالة) لرمز الرواية، لكن هذا البيان يفتقر أساساً من استنباح حدود  
 الخلط بين وضعه السرد ورمز السرد ويبدو أن مستويات لرمز لشي  
 تتكلم عنها هي المستويات السردية، فهي نظرها رمز السرد هو حكاية  
 الراوي، ورمز الأحداث هو الحكاية الثابتة وهذا ما يعبر بقا، حيث  
 فارغتين كف لو كان لرمز السرد وجود وحده، و لرمز الأحداث وجود خارج  
 لسرد، ص (46-48) ثم يشير الى دراسته أخرى للمناقشة بعنوان «بسمه  
 طوقين في مرسد سحر» برزق موزع روي أنس في محضته في نفس  
 الوقت، وموزع مصنفي سعيد، محضته روا ب كذب يظهر الفعل  
 السرد في ب كذب ياتي نفس الموضع من سكر حور لأن لكن  
 موقع خطابه لخطابه، ص (49).

هذا الحديث ينشأ من السرد، من «تدنية» موجه اليها -  
 لم أخرج منه بحضرة من سادتها في سادتها بعد عنه ان يمثل  
 ثقافته ويعتصرها، ويقدمها إلى قارئه دقيقة ناصعة واضحة، دون دلال  
 عليه ب«بريحت» وه«الحقيقة» وه«بدال» وه«موزوف» حتى لا يشبه  
 للمهندس الذي يتبعه على من يطلع منه نصميم مسكن - بتنوع درساته،  
 وذبح اسمه، ثم يحقق في الجواز ما طلب منه!

شيء من هذا المسألة «بوعليية» في ختام دراسته، وبعد نقده لما قالت  
 عن «الرمز» لأوريس - عسعد أشار إلى أن «عسى لعبد» كدت  
 كقرينها جالده سعيد - هي المجر عن استيعاب البعد العربي، وذاتية  
 في الثقافة الحنفية بل جعلته غطاء لثمان صلاحية مسجها، ص 59-60  
 وأكد أصيب بل لإرهاب القارئ وبحويته من «المراجعة أو الاعتراض»

(2-4)

من الخير أن أشرك القارئ الكريم معي فيما حدث بعد تلك المصادفة  
لاستيعاب ما كتب عن «موسم الهجرة» منذ نحو ربع قرن قرأت بعض ما  
كتب حولها، وترسب في أعماقي طرافة الرواية، وقدرة المؤلف الشاب -  
حين تأليفها - على رسم تلك الشخصيات «البارية» التي عادت مرارة  
اللقاء بين الشرق والغرب له قدرته على حل تلك «المعضلة» حلاً يتسق مع  
رؤيته الفنية، وأنا - روائيته. وقد سبق إلى شيء من ذلك «الحكيم» في  
«عصفور من الشرق» وه «بحيى حقى» في «قذيل أم هاشم» وه «سهيل  
إدريس» في «الحى اللاتينى»

تحرّك يد «الاحد» نفسه برغبة في الاعتراف برعريسي بمعاودة  
القراءة لكاتبه «الاحد» ها - البعثى عن «موسم الهجرة» بعد أكثر من  
ثلاثة عقود<sup>1</sup> بعد وجدب بعد حشمتك لم يبق عجزى من سيج  
طويلة من دهره لعائقة سى تتجمل بمسرحية الكنية في استكشاف  
أغصان الشخصيات برؤيته بصادقة سى يوجد بين خبوت «محفظة» في  
لرواية، س «يربطها» هي وأبطالها بالروايات الأخرى التي عالجت القضية  
ربطاً دكياً دقيقاً. بين ما فيه من «تناهى» بين تلك الأعمال بعضها مع  
بعض كن ذلك، وأكثر منه. فعله هذا الرجل باقتدار. وبأسلوب واضح  
دقيق، حال من الإللال والإلغاز!

فقد لاحظ أولاً - ملاحظه عامه دقيقه، عليل بها لعنف الذي  
ساد «حدثات الرواية». ومبرها عن مثيلاتها، فالبطل «إبريمي» «أسود اللون»  
وه «السود» ها يعطي التجربة عمقاً وعمقاً، ويرجها بموع من المرارة  
فالبشرة السوداء انصب عليها حقد العربيين، وغصبيهم، فافتقروا في  
تجربتها، ساسياً وثعافياً ومصادياً وسياسياً ومن ها كان صدم  
«مصطفى سعيد» بهم وبحضارتهم صدم أقدار متصدة، ويتم الصراع

جلاله بسجود في حال من الصبح والياشهره، يس فضايله صبا رشيقا  
بديعا!

ثم يشيد القاش بالموقف الحصري للمؤلف في بانه لروايته فقد  
ظلت طبيعة بطله النارية الحادة هي لوجه خطواته. والمفسر لتصرفاته  
في هود بال اكبر لتجارب العلمية، ويدرس في جامعات عجمي لكنه  
ينهي حياته الخاصة مع أربع فتيات أحبيات به باب دامية حادة ومن ثم  
ياتي قرره الحاسم بالعودة إلى الجدر في قريته وسودانه بيرع أرضه  
ويتزوج من سانه؛ لبأى يفسه عن قشور الحصار العربية - التي تهر  
كثيرين - ولا شقى منها لا هوها لانسى لشع. اندي مخرج بواقع  
بلده امتزاجا حائفا، يساعد على الهرض ~~بليد~~ حائفا في الحياة

وهو هو ما سبب اليه **جذاب الزوبده** فقد عاد «مصطفى» إلى  
سودانه وحرب أرضه ورجع في صبره وروح من سوء به ينجب بعد أن  
تمتعت علاقاته الا مع السعة في الثوب به باب وموه عظيم ثلاث من  
الفتيات سحرر حتى حال لى هو برعه في سرجه؛ حركه وسجى  
بسببها وبسبب كنه لا لال هو لا سده ن سمع لا تعود الجديدة  
المجامعة لمبطل الإفريقي. ولم ينظرن إليه إلا تلك النظرة المجمونه به  
والتمعليه عليه لمتفردة له - فأجج ذلك كنه بقمته عجبهم. ودفعته إلى  
لاتنقام منهم!

وله يسج من ذلك الهوس الجسور إلا علاقات لمبطل علاقاته  
به البراييم» التي أحبت العاهرة واستعرب فيها بعد وفاة زوجته  
المستشرق ثم أحبت «مصطفى» والشرق حبا نقيا صافيا أما لعلاقة  
الأخرى فهي لتي اربط فيها به «جسمه» لسودانيه ولوجيدة لتي  
الحب منها - إلى ان تنهي حياته عريقا في الليل. دون أن تطمو جسده  
ليعود إلى سمعه العريق، ويدوب فيه

ويستمر هذا تناول العبد الرصيع للرواية، فيلمس الأستاذ ليدش  
الربطة الدقيقة بين ثوره «مصطفى» على النظرة الاوروبية العنصرية  
لجسده المتحللة للأثرية - وبني ثوره «حسة» على التقاليد الإفريقية  
لشجرة التي أجبرتها على الزواج من «العجور» بعد غرق «مصطفى»  
فما كان منها الا أن قتلت الروح لعجور وقتلت به الوجدان الإفريقي  
البالي لتستبدل به وجدانا جديدا، متحضرا ونقيا!

ثم يشير الدغد إلى عذوبة اللغة في الرواية، وشاعريتها، واغتنائها  
بالأصو، والظلال من مثل وصف الصحراء «هذه الأرض لا تسبت إلا  
الأنبياء.. هذا المحط لا تنأيه إلا لسانا» وكذا «مصطفى» وهو  
يعاظم في لندن «سريع في هذه محكمة تحمل سواب لرومان في  
قرطاجه ونعمه سبك جعل يسير» هي نطا أرضي نفسي.

كذلك سوف يرد ما يشير به الرواية من مرج حصب صليل بين  
فصائل برابرة وتضيقه من رعد من شخصه، رجب الحكاية  
ممتعة حده في أبي لسان في الزوايا الحديثة التي اعظم باللاشعور،  
وأصاحب بالاصبر للحفنة في غسق الانسان كما يشهد مارتبط  
«الجنس» فيها بامور لم يلاحظ رعبه بحسه غيبها أو على  
الشعوب التي غير ذلك من تناول القدي للرسى انعميق  
المعبر عنه بالهل المتع من الأساليب

ويكاد الإنسان يحسن بتيحه هذه المشاركة التي رحتها من  
لقارئ، والتي لن تكون إلا انتفاة ومادة من مثل هذا لسان لستدي،  
وارتقاء إلى آفاق سامقة مصفاة لتجذب «المتلقين» له، وتصرفهم عما سواه!

## - 5 -

(1-5)

شغل الدكتور تذهب العظيمة دراستين من العدد، وأولاهما عنه،



وآخرهما له استعرض الأستاذ محمود جابر عباس في الأولى كتاب العظمة - قصايا وأشكاليات في الشعر العربي الحديث - الشعر السعودي أمدوحاً، وقد قدم الباحث لعرصه مقدمة سمع سعد الاطلاع، وغرارة المعلومات لكنها لم تعد كثيراً في التعرف على كتاب العظمة الذي قرأه قبل قراءة هذا العرض، ونهيمته.

ولقد بعث بعضا مما قدمه اليه الياحث. وأرجو ألا يجد القارئ شيئا من  
العموم الذي شعرت به. أصبحت مشككة ليهي و لصياغة للوعية،  
والتشكيل و التركيب الفني أو الجماعي الذي يهوى عليه النص الشعري  
من خلال إيجاد بؤر بمثابة اعطاط شعورية وانكسارية عديدة يجمعها -  
إطارا واحدا- سببه -سببه- حدود حبه -سببه- صياغة مستورة في أن،  
يتورع ليس من حاشيا، ويصير من «كيس» -سببه- صيغة شعاعية  
الأخيرة من سببه -سببه- خطا أنس. أصعب، وحده كدليل على صفة  
الأثر الذي نتج عن الجمالي «علامات التراجع»

وهكذا نجد سبيل مد قى قرعة ٥٠٠ مد عدد ث ، يجب ان نظر حول  
مدية عطاء الشعري عسمة رزكانه ، بحالة تامة قصيدة  
واشكالاته من خلال ثلاثة ابعاد : موضوعية وجدانية ولغوية  
والتشكيلية ومحاولة نأصل فيه الظاهرة الأدبية وعديد اشتراحياتها  
ونساق بينها وتحلي علاماتها ومحصى ومدارسه مبادئها وتطبيقاتها  
في مجال (عمد الشعرية) وأعله (نص) (أعمد الخطاب) من خلال تمكيك  
مكونات الخطاب الشعري ومرجعياته ، دراسة أبته السطحية ولعيقه ،  
وحيث أن موضوعاته ومهيئاته وموجباته «<sup>٦</sup>» ويشتر الباحث دون  
أن يهتم بقارنه الذي يود الفهم - يشير الى «الرحم» لقصدي لأربيد  
أناف النص الشعري لاستكشاف بيانه وتبانه وما يدور في منته من  
حقول دلالية وبنائه وشكيله وإيحائه مصغه بوجه التجربة لشعيرة ،  
وتنطوي عادة على عدد كبير من البنى التركيبية ولصوته والصرفية





تؤدي العربة الى المحكمة في سيار تاريخي احتضار فكري عاطفي وليس في إطار التأمل المجرد»<sup>[9]</sup>.

## - 6 -

(1-6)

كما قرنا على مقال حسن السعي «قراءة في روايات عبدالعزیز المشرقي» ومقالا عن «الإسلام في أمريكا» - نتجاوز مقال الأستاذ مازن الزعر «النحو العالمي ومسائل بلا حلول» الذي يمثل فصلاً من كتب ألفه «تشومسكي» بصرفان «لنحو والمسؤولية» وكذلك استمر في «غالبية حوجة» ليسر لصفحة ٦٦٤ صفحة «سراج كسراج دلاب لهرمي» الأدب العربي الحديث، لذي صدر «رحمة عن الله» لأخي المهرير د عبدالعزیز السبيل وأبو بكر باقادر ومحمد الشوكري

كذلك مطرب «المتجارت كسيرة» في عهد «سرف أماد» شعر من امحدر «ل» مقدمة في نظرية «ل» «الذين كشف عن جانب آخر - تغير الشعر - من جوانب شخصيته وكذلك متعراض لأستاذ عباس عبدالعزیز عباس بكتاب «سراج عموي» «بهاضي» «لهرة لتعاليق في الشعر السعودي الحديث» وغيرهما من يحدد طريقة تستدعي لتوقف والمناقشة - لنقف وقعة قصيرة أمام بعض

● درجة الصغر للكتابة «حليمة الشيخ»

● نظرية التأويل: عبداللطيف الأرتاؤوط.

و«درجة الصغر» هي المصطلح الدائع الذي أشاعه «بار» بعد أن حدد مفاهيم للغة «الكلام/ الأسلوب» الكتابية تحديداً «فاد فيه من رشد علم اللغة الحديث» «دي سوسير» ثم يشير إلى نموي الأسلوب على لفكرة في قيمة العمل الأدبي «مقيمت في نظامه لا في رسالته» كما

يرصد «بارت» أربع محطات غودجيه أساسيه للكتابة في تاريخ الأدب العربي الكتابة موضوع لنظرة، أو لفعل، أو لقتل، أو للعقاب والاحيرة هي للكتابة لمحايدة أو «البياض» أو «البرحة لعصر» التي تترادف لمعاد الذي يعني عدم الميل أو الاتحيز لطرف من طرفين متعارضين<sup>(1)</sup>

ويوضح «بارت» مصطلحه، ويطبقه على «العريب» لـ «كبير كامي» التي تقوم على الوعي لثاء بعثية الحياة وكذلك على «الكتابة لصحيفة» التي تشكّل أدبيًا متواسعًا لا بصارع الأشكال الأدبية لمكتسبة في تلك البرحة يقصد بها الوقت الذي سحده الكاتب في لموصفات «لأدب» ليس يوسّع حدة وعينه به بعد تصور - أو وجود - تلك البرحة أو على حد قول «بارت» «س فاك ما هو أكثر تحرير من كتابة بعب» بعد أن يوجد كتابه بعبه ولا محايدة لكل حياة يتخطى مبريقا<sup>(2)</sup>

## (2-6)

كم أشغلت على الأستاذ عبد اللطيف لأرمازوط من تناوله لـ «نظرية لتاريل» للدكتور مصطفى ناصف الذي بعد سبيع وجه بين القاد، وص العسير اقتصاص «فرثه» السفيه دور تهيؤ واحتشاد ولي مع هد الكتاب تجربة خاصة بكل ذكرها بصي، جواب مما يحس فيه مغلق فرائي له شعرت أنني لم أظفر بالحصبة التي كنت أتوقعها تسألت أسفاذاً وصديقاً من أضح المقيمين من الدكتور ناصف والمتلقين عنه سألته سؤل الدهش والاستعجاب لسائلة ما خرجت به من كتاب! فصمت صمتاً ناطقاً، مبيهاً على حيرته هو الآخر حيرة لا تنقل على حيرتي!

وكن ذلك لا يزال من مكانة هذا «لقطع» المقدي لدى محترن

رصيداً هنئلاً من لقطرات القديرة اليدبعة، لكنه يومئ ولا يحصل. ويؤسف بأن الإشارة تعني عن العبارة

لقد أراد الدكتور ناصف ذبيع النقد الأدبي نحو افانق حديده تأي عن رفض الماضي وتأي الانبهار بالحاضر فلا بد من منهجية إنسانية لهم الشاط المبدع لأنه شاط حي معقد، يصعب فهمه حتى لو حلت ظوهره بعد عزلها كما تعزل الظوهر الطبيعية، ومن هنا فإن لتأويل يعني البحث عن الميثاق الإنساني الذي تسميه التجربة الداحية، الخلق لها في ذيل التأويل معرى أساسي يجازر ظواهرها والتأويل فهم وليس تعليلاً كما لعبد بعلل، والتأويل بقوه على الحدس وهو لا يعقل بين الذات وموضوعه. وندبت سيري بصفحة بحابه بالمسحج «البسوم» حتى أنه وجد فيه «صورة من صيد» راجح راسعاطف، والإيمان بملك: سري بـ «في» لا حدث من كره الخدم على»<sup>13</sup>

وفي المدخل لأويل من فصول «الكرب» لشعيرة بسول تأليف دائرة التأويل وسادحة. ثم بحث راف في صفا بعه رفسرس. يعني على من يظهر أن يعمل لأدبي حوسنة عملاً ناسا بعه مصداقاً عن قارنيه ومعهام مفضل عنه، فقد فاتهم «أن العمل لأدبي ليس موضوعاً يخص لتصرفات» وأن تأويله لا يكون باعتقاد المتعج الصلمي الموضوعي، بل بالحرر الذي يفتح معاليقه به تجر به داحيه ساديه يلتقي بها الشعور بالمعي، وتولي اللغة تجلية مقاصده إنه رساله قيل ان يكون معرفة والتأويل ليس قواعد أو مبادئ علمية يهتدى بها في سائل النصوص به موقف يرمي لى فهم الحياة من داخل الحياة، لا من إحاطتها على مبادئ ثابتة خارجة عنها»<sup>14</sup>

ويستمر الأرتازوط وناصف في استعراض النظرية لأدبيه في لتأويل التي فرقت بينه وبين لشرح اللغوي الذي يقتصر على مستوى

المعنى، على حين يعد ذلك إلى الدلالة الباطنية للنص، وما لها من تأثير في العصر «فكتاب الأيام لطفه حين مثلاً، ليس تصوير لحياة الفرد فحسب، إنه إسهام في تصور جديد للعصر، وترجيح له»<sup>١٥١</sup>

وبعد أن يفرغ من ذلك في الفصل الثاني - يشير في الثالث إلى أن «التأويل» يدين لكثيرين من النقاد الذين قد يختلف مناهجهم، لكنهم يربطون تأويلهم بالحياة، ولا يمزونه عنها»<sup>١٥٢</sup>.

ثم يبسط في الرابع والخامس نظرية التأويل عند «هيدجر» و«جادامر» على حين يتناول في السادس «الفيوسولوجيا والتأويل» مؤكداً في سبيل كبر مردته رجوعه من «مسيح سرمد» لأنه ليس تقريراً وفرضاً بل بحثاً رد مسأله مع حتى طوق نحن، لعل ما حولنا<sup>١٥٣</sup> وفي الفصل السابع: «ما يستعمله مؤلف موقف سقراط لبريئة من التأويل، يرى أنها كسيلة ممكنة مسخرة؛ فهو، ثم حتى أن يحل الصراع من ثقافتنا المعاصرة، بين الساكنين الشاب، لحدوث للمعنى؛ «فالتفكير سارل لظهور من حتى سقراطيين سوابق ولا بد من لتفسير ولا لأن من «دعى فهم سرار المعنى ولم يحكم بظاهر - كمن دعى لبلوغ الى صمد لبيت قبل أن يجتاز عتبة ليا»<sup>١٥٤</sup>.

لقد لمس الأستاذ لأربورط كثيرًا مما أشرنا إليه في حثامه لجولته مع «نظريه التأويل»، حينما راه «أدنى من أن نل بأفاقه الرحبية، على صعوبة مادته وكثافتها وقد عبر المؤلف لاتجاه النظري في البحث بأشبهه وشراهد موصحة لكنها أقل مما تعرضه الرعية في البسط»<sup>١٥٥</sup>.

ومن الواضح أن المسحج التأويلي قد «فاد كثيرًا من «الأسلوبية الأدبية» وبخاصة لدى رواده «كارل فوسر» (1872-1949)، و«ستير» (1887-1960)؛ فأولهما ركز على لتحليل اللغوي سركير «يوري - ان لم

يق - الانضمام بالسياسة والاجتماع وغيرها أما ثانيهما فقد سطر إلى لعمل الأدبي بوصفه «كلا متكامل» محور ارتكازه هو «روح المؤلف» التي تدور حولها بقية أجزائه التي ينبغي أن تعود إلى «محور» تعود منه مسراها ثابته روية جديدة وفواء ذلك كله هو «الجدس» المدعوم بالموهبة والتجربة<sup>1</sup>، وهو يبدأ بالخرجات لينتهي إلى «لكل» وهذا لكل موجود به «لقوة» فالص «عالم أصغر» يحترقه «عالم أكبر» هو تيدج وهما يصويان تحت لو - أشمل هو لوا - المرحلة التاريخية<sup>2</sup>

بل لمن «يستر» تعادي لفصل بين الجدس وغيره عندما ربط بين لأصولية لأدبية، الأصلية، وبين هذه وناريخ الأدب. وأعطى دفعة قوية مشجعة بتدريج لاسميه مكن لظلاله من موقف نقدي وصحي ينفذ عن غلط من لوصافه يديف ونسب لثمة «الأسبورية» الحديثة لى صارت عظم واحد، لاللى بعد بدعته<sup>3</sup>، ولأولون يحتضون من حواسمه، يقو من يعلم فضل ألحاح النوعية عن العمل الإنساني، ستمر من الأصله لاند أن ستمر من محب منظومة لتجليل نقدي من الآخر ن فقد طامس من أدبته من الاعتد د بالتهويمات البقديه العسيرة على التعليل والتعليل!

## الهوامش

1، بكر، مقصد دعيمة من لأدب بحري مجلة كند بويه 1946 من 395، 396.

2، الشخصية المجوزة في رواية رند، فتحي لإبياري، مجلة الثقافة، يناير 1982

3، مصرية القصة عند هيكال، فتحي سلامة، مجلة الثقافة مارس 1982

4، أدبا - معاصرون، كتنب الهلال، فبراير 1971

5، السابى من 116-117



- 6، السابق ص 117
- 7، السابق ص 118
- 8، السابق ص 144
- 9، السابق ص 160
- 10، مجلة «علامات» العدد (47) المحرم 1424ھ - مارس 2003م ص 590-592
- 11، السابق ص 597
- 12، السابق ص 673
- 13، السابق ص 674
- 14، السابق ص 674-676
- 15، السابق ص 677
- 16، السابق ص 679
- 17، السابق ص 686
- 18، السابق ص 688
- 19، السابق ص 689
- 20، لأجل الاستيعاد : جسد درخش محمد مصور مع 11 ص 154-67
- 21، هيدالنه موله (تدكتور) : أستموبه الدائبة او مشومبه، دكتور مع (5)، ج 11، 1984 ص 87
- 22، بحث السابق للدكتور محمد دويش

\*\*\*



الأخلاقي من أكثر المعايير الضمنية التي شملت مساحة واسعة في تريح  
 القدر كما استأثر باهتمام كبير من لدن المقاد لقدامى والمحدثين ذلك  
 لأنهم ربطوا الفن بالحياة وقالوا بعانية الشعر وبعيونه، وهذه النظرة إلى  
 الشعر باعتبارها وجهة من وجوه الخير أو النعم قديمة يمكن أن يعود بها إلى  
 تلك الأناشيد و لتراويل الديباجة التي كان الإنسان الجاهلي يرددتها في  
 لمعاده والهاكل الدباجة مصرعاً وبوسلاً إلى الآلهة، تلك الأناشيد لم  
 تثن عني رأي بعض الباحثين الشاة الأولى للشعر، والتي تدل على  
 رباطه بالدين لأن الشعر يعني في نظر الجاهليين سكباً ووثياً

على أن ربط الشعر بالدين يعني ارتباطه بالأخلاق، لأن الأدباء  
 كلها تنزع منزعاً أخلاقياً تهديبياً

وقد عرف عن بعض الشعراء جاهليين أثرهم في تحسن أو التدهور  
 ولهذا كان منهم من سابه بوجاهته، سمعت في شعر، ولا يستهين  
 بالفرحش ولا تنكحه في سبحة، ونفسه من النفس مع به معروفة  
 حيث يروي أن به قد تفرغ لسميرة من شعره رغبة بالسميرة<sup>11</sup>

وكما نرى لا نجد سبحة عند بعضهم في هذه الدرس القيمة  
 مداح لشعر، فحشوا في شعره. فقد ذكر فاذح أخرى لم ينسكب  
 الأخلاق ولم يهجو إلا مصطربين كالتابعة وزهير، كما مد تشار المعيار  
 الأخلاقي إلى ما بعد الجاهلية خاصة في مجال النقد راداً وحجر  
 لأساسي للمعيار الأخلاقي إلى الأية لكرمه التي يد الشعر، الدين لا  
 يترمون مبادئ الأخلاق والدين والدين يقولون ما لا يفعلون وهي سورة  
 الشعراء، أنه (229) كما أنى بحاديش الرسول صلى الله عليه الذي نتج  
 الشعر لماحش المقذع إلا للضرورة كالدفاع عن بعصه الإسلام في شخص  
 الرسول الكريم، وحاً، يقول الصحابة والخلفاء، الرشدتين يدعو قههم من  
 لشعر الجيد والشعر الودي.

وربط عبدالمعز الحديث عن هذا المعيار الأخلاقي بمدى الموضوعية ولعلميه. إذ من غير الموضوعي مناقشة المبادئ أي لمعيار الأخلاقي نفسه، وذلك من حيث فريه أو بعده من دائرة النقد ويسرد عليه كيناني النقد جميعهم الذي تعرضوا للنقد الأخلاقي - رأي الأصمعي الذي يعتبر الشعر بكداً بابيه الشر، وأنه كلما أبعد الشعر عن الخير ارتقى وأردهر، وفي الأخير يرى ضرورة فصل الدين عن الشعر (وهو رأي شبيه برأي لقاصي المرحاني) كما سرى مثيلاً له عند كنين في بعض المحال

وهذه المشكلة - فصل الشعر عن الدين - كما يرى إحسان عباس<sup>3</sup>، لها مشكلة مبكرة في تاريخ النقد العربي وتسمى - مثل بهجت عبد المعز<sup>4</sup> - من لسان لسانها من حيثها معاً عن اعتبار الأصمعي زخماً للشعر هو الشر - ينسفر في مجال الموضوعات الأخلاقية من جهة "الشر" - يجب أن يكون قد كان هذا المعنى وصحاح عبد الله الأخلاقي ريفاً - ينقأ أخرج من شعر ما كان وعظاً أخلاقياً

وكلاهما فقد مررت بالأصمعي من قبل شعر عن الدين إلى درجة لشك في معاييرها الخاصة للفحولة كما يرى بهجت ذلك. حيث يسرد كثيراً من لأر - النقدية لنقاد قدامى من أنصار المعيار الأخلاقي ومن معاصريه (لمحظ - بن تينة - ابن طباطبا - ابن مسكويه - لصولي - لقاصي المرحاني )

وقد كان إحسان عباس أكثر تفصيلاً من بهجت عبد المعز في توزيع الأتصار والمعارضين للتعليق، كما يبين عنى هذا التقسيم رأيه القائل بتوسع الشقة واليون بين نظريه والتطبيق يقول: «ويجد نقاداً مثل لباقلاقي وبن شرف وابن بساء أخلاقين في معيارهم، فلباقلاقي يعيب معقله امرئ القيس من رأويه أخلاقية، ولا يكتفي ابن شرف بذلك بل

يقول ب. لسنقرة إيلي بعض لقصاصد من الرواية الأخلاقية في مقابيه القدية، وصيقه وتيرمه بكل شعر يشته منه الإلهاد أو استعمال المصطلح المفسري»

وكذلك فعل بهجت عبدالعفور نقلاً كذلك عن دلائل الإعجاز - حيث لم يخف موقفه الفني من تعاطفه مع عبدالقاهر الجرجاني الذي يظهر - في رأيه - مسيراً من السناد لعد من بظفرته إلى بيبة الشعر المؤلعة من للفظ + المعنى + الصورة واعتباره لصورة المحصلة لنهاية لشي يتفاضل على اسمها الشعر، فيما يسهل وهي الإشارة الصوتية لشي يجب أن نقب عندها النقد عند صيدا حكيمه لسدي على لشي لشعري»

وقد استخلص إحسان عباس قانوناً (قاعدة) نقدياً مفاده<sup>(14)</sup>:

أ - إذا كان الشاعر مدافع عن شعره، فنكون نقده على من الشعر والأخلاق

ب - إذا حد إلى النقد فليكن محروماً بالنقد إلى نقد من الاخلاقية

ج - إذا تحدث عن لسيبه جعل الشعر (ماعداد لتقبل منه) مسزولاً عن التحول بالنسب عن الشر.

وأغلب لبقاد لدين تيرا المعيار الأخلاقي في تقديم، خاصة أولئك لدين يحتكمون إلى المعنى بدل الدين - يتحدون رأي الصولي ولقاصي الجرجاني مهماراً لتقديم. وكون كما سري سيعمد إلى ذلك مثل إحسان عباس وبهجت عبدالعفور وغيرهم كثير، وقد مر بنا كيف انتقد كون، كي مبارك عبد ادعائه الشعر بأنه يمكن أن يدعي النقد وهو مقبول منه ولكن من الأفضل لا يعتمد على الشعر، وفي دعائه النقد يمكن أن يفسح لمحبيته ولأفواهه مجال لتقول ب. المعري ملحد والتمني شاعر يلاط ورن لبحثري

مستحسب لشباب. وهو رأي قريب من النقاد المدافعين عن لشاعر أو لماورئين به الذين في كلتا الحالتين يصططعون التعللات والمبررات، لأنهم رفعوا شعار العلاقة المعصية بين الشعر والدين (أو الشعر والأخلاق، أو الشعر والسلوك) فكل هؤلاء، النقاد المحدثين بما فيهم كرون - استمدوا من دفاع لصولي على أبي تمام مبرراً لدفاع عن شعرانهم المعصين ومن القاضي الجرجاني على المتنبي كذلك ومبررهم ومع زورده الجرجاني في الوساطة وأصبح قانوناً لدى أصحاب النقد لأخلاقي «فإذا عيب أبر تمام بأنه قليل التدين لا يؤدي الصناعات في أوقامها، دافع عنه لصولي بأن لدين ليس مقياساً في الحكم على الشاعر. د غاب بعضه حسب به منه في شعر، بعض لشورون انديسة دفع عنه خداس الجرجاني لا عن شعره بل ساعداً لا يعاب لديه، إذ لو كان الأمر كذلك لأطرح الجاهليون وقد كثر ريسه ولا طرح شعر أبي نواس فكان شيداً المجهت والإستهتار»

و سؤل الذي طرحه محدد: حسن عباس قد طرح منذ علت هذه الإشكالية في النقد العربي - شعر العربي - هل هو مرتب لما قد إد كان بقمر: شعر فيه بهجم على بعض موضوعات لأخلاقية، أو المبادئ لديسة؟ وقد رنى لاقده عباس أن هذا السؤل فجر الفرق وأصعاً بين النقاد أولاً وبين النظرية والتطبيق ثانياً

فكيف تعامل باقدنا عبدالله كرون مع هذا السؤل لإشكالية؟

لقد تمحص هذا السؤل عند كرون مستحسب عنه كتاب كامل يتخصص الحديث المستعص عن الثعبان القدي كما يتخصص حديثاً آخر هو الدع والاصصار لأدب لغتها، والعلماء - أسوة بنداذه من الشعر - غير لفقها - ولا العلماء وذلك في كتاب مستقل ساء (أدب الفقهاء).

وإذا كان النقاد حسب تقسيم بهجت عبدالقصور وإحسان عباس

وعبره - قد انقسموا إما إلى أنصار المبدأ الأخلاقي أو إلى معارضين،  
 من كونه قد عبر عن رأيه المخالف للطائفتين معاً فقد مر بمراحل - لا  
 أقول مر حل متدرجة - ناصر فيها الاتجاه الأخلاقي وحث عليه، وعارض  
 فيها الاتجاه <sup>٥</sup> به ودعا إلى الاحتكام إلى الأثر العملي (الإبداع ولا شيء  
 غيره)، وكان في مرحلة ثالثة هو هي بين الرأيتين فيصف بعده بالاعتدال  
 والمرونة، كما سرى. فهذه نماذج للمراحل الثلاث (الحالات الثلاث)

### المرحلة الأولى: الحالة الأولى:

لقد علق على أبيات ابن زهر في. **ويجاء**

**وموسى بن علي الأكلف طهوههم** قد غاب عنهم روح الصباح وغابني  
 ما زلت أستقيهم وأشرب منهن حتى .. ومالهم من نالني  
 و.... فصلم حين تأخذ قاروف **أسي أملت ياها فأمالني**

قائلاً « وهو في هذه الأبيات على ما عهد منه من لطف وأدب  
 وحس تصوير، فقد سق لب منظر هؤلاء الشرب، وقد بان منهم الشراب  
 بهؤلاء ووصح كأنه براد، وبين أنه كان سافيه، فهو يقدمهم على نفسه  
 لمكانته عيده، ولا يشرب إلا بعدهم، فإذا ذكر بدأ بنفسه، وهو في  
 حقهم بمبارة مهديه هي العافية في أدب المعاشرة ثم لطف ما شاء، له اللطف  
 حين أشار إلى وثراها وتكمل الصورة بهذه الحركة التي جعلها مبسب  
 باعبه والواقعة والتشثيل، قبل يعلى على هذه الشاعرية؟ <sup>(5)</sup>

فكون أعجب إنما إعجاب بحسنة بين زهر هذه وبوصفه لجسيم،  
 وبمعارات مثل (كاننا تراه)، كما أعجب بوصفه قاتنون الصباح وهم  
 يشربون، حيث يبدأ الساقط بنفسه . ولم يحب على عالم كابي زهر النظم

في هذا المجال، وهو غرض يحمل من المقت والكرهية من انعدام ومن الدين، وهذا يكاد يلتقي مع الجرجاني والصولي عندما لم ينتقد أباه من أبي شعره المعري.

وكذلك قال في الشاعر العقبة القاسي عبد الوهاب واصفاً شعره العربي بالرفقة، وهو شعر يذكر فيه القبلة والصوم ولكنه برر طراوة شعره باستعماله المعلومات المعينة وتصميمها في القطعة ومنه قوله

**وثائفة ليلتها استعيتت فقلت تعالوا واطلبوا اللص بالهدى**  
إلى أن يقول:

**فباتت بيني وهي هيمان حصرها وباتت يساري وهي واسطة العقد**  
وهو شعر كما يبدو من الوصف والاعتراق يشبه شعر الملك الفضيل (امرئ القيس) كما نعتهم أبو العلاء - بذلك قائلاً

**إذا تشبه أحبب سالكاً حدلاً ويشتد الملك الفضيل إن شعرا**

ويشبه شعره عمر بن أبي ربيعة في نفس الأحدث لمر منه واستمتع بالمعجزة، ومع ذلك فإن كون له بدولة بالجرجع والانتعاد بعدم تلازم ما بهدر عنه كشاعر مع سلوكه كعقبة وإعلاء عالمي، وحكمه كون يسير حكم المعري عنه كذلك.

ويقول عن ابن هاشم الأندلسي الذي يقال له متبني المغرب، إنه شعر ذو أسفوب حرل وقوي إشارات وتركيب وتشبيهات ١ وهذه الشاعرية لم يعص منها كونه مستهتراً ولا متفلسفاً ولا مستخفاً بالدين. أما ابن هاشم فهو الذي يقال له متبني المغرب عاش عيشة لاسهارة حتى تألب عليه أهل بلده شبلية وخرج منها ولحق بالعدوة، ففي الحبيقة لمر ولما بلغت وعانته لمر أسف عليه وقال: هذا الرجل كما ترحو أن



بما حر به شعراً، المشرق فلم يقدر لما ذلك، وكان يذهب في شعره مذهب شتى من لتفصيص والاستحسان بالذبي وبقد المجتمع، وله أسلوب متين وعبرة جريئة، واشتهر بمحس الشبيه وإجادة الوصف، ومن جيد شعره قوله<sup>(6)</sup>:

**البلعنا إذ أرسلت وأردأ وحفا      وبعتنا نرى المجرأ في أذننا شتفا**

وفي تعليقه على أبيات عمرو بن أذينة وهو كما يقول (معدود في التبعين ومن العفا، المحدثين) ومنها هذا البيت:

**إن العبي زعمت فؤادك ملها      خلقت هوالك كما خلقت هوى لها**

عد الأبيات الأربعة المستشهد منها من عيون الشعر وأحسنه تعبيراً عن عاطفة عبد الدقي من شغف الذي يشهده. هذا إعجاب بجمال المحبوب وهدوء عاطفة لهم، وله حيز شتى عكس أثره به حب مهذب ور كان واسع جلد، فهل قول به محسن سحبت المديسة لرائقي أو تعسفة صاحبه القوية، غصة الغيرة من ثقافتك أنه صد غميت معاً، فالبينة بينه وبينك، طرف الأثر من شغف الفخيرة وتشابه ساكوه في لمحير الذي حبها يسهل يسهل يسهل فـ من منها ما يسهل ن يدق وأجل منها ما يسهل أن يعلل؟ وصاحبها ذو أدب رفيع فهو إذ يتحدث عن زعمته من ملاله لها يرد ذلك بأقوى حجة في النظم عبارة، وهي أنها خلقا أحدهما هوى للأخر، فلا يمكن أن يتسرب لللال إلى قلبيهما، وكذلك يقول قد عرصى له منها ما يوحى رؤية أو يوسوس بسطورة. وهذا لشعير الأرمستقراطي في الحب إن صغ التعبير الذي يميز ما كان عليه الرجل من تهذيب رفيع، وما كانت عليه الحياة في المدينة من تمتع وأرذهار، ثم بالصياغة الجميلة التي أفرغ فيها سارب هذه الأبيات كل مسار وعي به وما تزال حتى لأن تعد من غرر الأبيات في الشعر العاطفي وإن كان ذلك مقيماً<sup>(7)</sup>.

## المرحلة الثانية: (الحالة الثانية):

ينجأ كون أديبا إلى التعامل على المصطلح أو العبارة ليسوع نظم  
 لشعر «المحطور» أخلاقياً من طرف المعنى، فهو مثلاً يسمى لعزل  
 والسبب تسمية أخرى عامة هي لشعر الوجداني، ومنها تجمع المعنى،  
 وتذكر عوا بالمرمره ليحفوا معاني عزلهم، ويمروها على غزل لأدب، غير  
 لفقها «من شعرهم يسائر شعر لأدب» فباً، وقد يتفوق عليهم، وإن كان  
 كون يقتس الأعدار والمبررات ويصطع لهم المصطلحات، يقول: «ويدخل  
 فيه العزل والسبب، وإنما لم يعبر بهما لأنهما في شعر ألقها، يتميزان  
 غالباً بشئ، من لحنه على نفسه، من عند هو محط كثير ما  
 بحث أصحابه عن على المصطلح «السبب لرمه لا حسب بالصفات  
 المصنوعة» فباً، عنده «من قلب يشبه غزل الشعر» يدس بسبب عليه  
 الأوصاف الحسية ويعود من الله به على يكن، على من لفجور  
 ولاشتهر، ويكل «هـ هناك» من «هـ» من الشعر لودس نظم بها  
 الفقها «بس لعز لا حاساً» أحد من حوسها «عدد» يحسه على  
 الشعر الوجداني أولى من حمل هذا على الغزل»<sup>٨٩</sup>.

وهكذا أورد هذه المعوزات والتبريرات لتبرير الشعر لعزل لصادق  
 على الفقها، وتبريته لكانه التي يحظى بها عند الشعراء كحبيب بن معمر  
 والأحوص وكثير مرة «وحي إحصاءه هذا الشعر إلى تبرير يهذف  
 واحد هو تجيب لفقها» النقد اللاذع مثل صبيعه بشعر عبيدالله بن عتبة  
 بن مسعود مثلاً لعز يسوع للقارئ بدعوى طعيان المدبة والخبرة، وب  
 تنصص به هذه المرحلة المدبية بالسماحة وتعهم «هل المدبة في هذا العصر  
 لذي عاش فيه الشاعر لروح لإسلام أكثر ما، ولكونهم رقيقا انعطفة  
 ويسمي الأذواق، ومنها صيغة الخطأ (الطبع التحريسي للخطأ)

وهذا محمود أوردته كور - كما فلف عجب أبي اديبة، ولقي ما لقيه  
 ثم دجه لذي مسوده بعد هذا من اسقاد مر كاد يودي به بحيث تمى به  
 مسعود لموت لشدة شجاعة ولوم الناس له، وعراضه عنه فكيف لرجل  
 صالح ان يقول أحياناً غزلية تنصص الإقصاع عن لو عج لفسن وحبيب  
 ومكنونات القلب وهو رجل نقي ورع، ولكن كور يشبه بشعره وبجودته  
 ويان فميه له يكن لبسكه الإجابة وهذا لرجل الورع المهدود من لعمها،  
 لسبعة بالمديسة (أبي مسعود) رجل ثبت. وقد أورد له السائد كور  
 أحياناً كانت سبباً في ذلك الاعتقاد، ومنها هذان البيتان:

**كتمت النهى حتى أضرك الكتم ولا ملك أقوام ولومهم فلم**  
**تجهنت إتيان المحبيب تأثماً ألا إن هجران المحبيب هو الإثم**

وعن محبيب دحس ما صادف ولقيته من بكسحى كما قوم  
 بتجربته سحرية تعجب من صدمته لا كره ولا كسحى كما تحدث  
 عن تلك سحوبات القلوب التي صادف عن سيرة شعرة في الناس  
 وهي كثيرة، يقول: ولا يثبت دحس ريعه بيب وردب منها اثني  
 فقط يحير عن عاطفته حب عجب حبه من كمدبه بكمه نوى من إرادته  
 فظهرت عليه أعراض، وافتضح أمره بين الناس، فمن لاثم لا يعدر ومن  
 كاشع معري بالسبعة ظلماً وشجاعة حسي صار الشاعر يتمسك الموت  
 ليستريح من العناء. إلا أنه يشبه تلك الواسوس كلها ويصرخ من  
 عذقه إلى المحبيب... إلى هنية النفس وقرة العين وسلوة الغواد. إن  
 هجران المحبيب فوقاً من الوقوع في الإثم لهر عين الإثم

وهذا من فقيه إمام رباعي حليل قد يستعربه الفارئ، بيد أنه إذ  
 علم ما كان عليه مجتمع لمدينة في الصدر الأول من حياء سمحة سهنة لم  
 ير فيه عراية، ولعموه كانوا أكثر تعهماً لروح لإسلام ما اليوم، قد يكن  
 يتشعرون لتعصون، وهم يرتعون في المحالقات، ولكنهم كانوا على رقة

لعاطفة وسلامة الذوق في منتهى العفة والصون، وإلتسان مسؤول عما في ملكه وأما ما لا يملكه من ميل القلب فلا يخرج عليه فيه

وعما رد في جمال هذه الأبيات ويري كان سبباً في إعجاب صاحبه من المسؤولية لأدبيه أنها جاءت على أسنوب التجريد أي بصيغه خطاب لا بصيغة لتكلم، فصلحت لأن يجد فيها كل محب مستهام تصويراً لشاعره وبعبيراً عن اشواقه وذلك مما جعلها مغور بالتركيب من عامة الأدباء. ولقد تذكر في أمهات الدواوين وكتب الأدب<sup>١٩</sup>

فقد مجموعة من التبريرات منها ما هو بيتي يتعلق بالتطور الذي طرأ على المذمة اذال منها ما هو مري بحقق الأبحاث لتبين معوي وصالح ما هو بمصه مفرقة كصحة خطاب بحرسي مع ذلك فإن صدور هذه الآيات من بقية بطل سب (مكروء) رسولاً يكون كان تحت طائفة رجب بعد عهد "في سنة من كتابه" ادب لغتها، وهو محاولة مضاهاة عقبا من حيث لا يدب شعري؛ بشري مع قربتهم لشعراء الكتاب غير عنها لكان تحفص آخر من مذ كب يظهر في آخر هذا البحث يقول الله

وتحت هذا التأثير وتلك الطائفة (عدم الانتفاص من شأن الفقه) من الناحية الإبداعية) لم يكن متزمتاً أيضاً في إصدار حكمه على شاعر فقه ملك منه لحب تمكنه فظم شعراً عرباً وله يكن كذلك بحيث يستطيع أن يؤيد ثورة امرأة على هذا الفقيه الذي سبق أن أشرب اليه تبين مسعود، والذي لا يقل عنه في شيء. أيضاً وهو ابن أدبية وثورة المرأة عليه في مجسده هرب الأرض من تحت مبعده وبعد مجالسة تلاذذته. حيث قالت له: أنت الرجل الصالح الذي تقول.

إذا وجدت أوار الحب في كبدي عجلت نحو سقا الماء ابتعد  
هبنسي بردت بهرد الماء ظاهره فمن لنار على الأحشاء تتقد

لا والله ما قاله هذا رجل صالح

فكون - هنا أيضاً - لم يكن متطرقاً في الفن ينتصر له كل  
التنصر على حساب الأخلاقيات، فهو ليس كالفنط الثاني الذي رد  
بلهجة قاسية على المرأة ليدفع عن عمر بن ذية (انصد صاحب لعقد  
لعمرى) فقد علق هذا الأديب على قول المراء (القاسي في حق بن ذية،  
قائلاً « وكذبت عدوه الله. بل لم يكن مرابطاً ولكنه كان مصدوراً  
صفت »

ففي الوقت الذي انصف عمر بن أذينة في جمعه بين الطبيعة  
النفسية والتعبير عن حجات نفسه - قد هو تصور كروب بلشعر المعيل  
- وبين السوء لصور لأجل حسن بعد نصف ثرا لآب متدوعة  
بماض لعمرى على سبيل لأجل وعده أحد بها - لم يصف قول ابن  
عديريه بانفسه - فمع أنه سجع سجع - عديريه في نفس الجانب  
لعمى والصدق الفم، وقد الساعه وحسن هذا بلش حرد عليه ويلات  
لنقد الأخلاقي نحو كس - حكمة - حل سفر - لعمى عقائل  
المساء في حد - هي ربيع شهر سكامس لهنو ديسر له سوبه، وفي  
تأبيه عتارب بما يعين مه ولقي مهر، والصورة التي في هذين البيتين  
جميلة حقاً ومعربة بصفتها وبساطتها فذلك أثار من صاحبة لرجل  
الصالح ما أثارته<sup>(10)</sup>.

ومن أروع الصايج التي قفل حكمه الاعتدالي في نصية لمعيار  
الأخلاقي في النقد تطيقه على الذين انتقدوا الإمام أنشدعي في بيت  
نظمه وصيه الرقعة التي كتب بها بيت للمرأة صاحبة الرقعة أو لعمرى  
اكد بتعطف كروب أو بسميعد لأن لتثبت ليس حاصلاً فلا يمكن المجرم  
والقطع بهذه المرأة أو غيرها أو لشخص مذكور:

سلوا الفتني المكى هل في تزارر وضمة محزون الفزاد جناح

لنقرأها وكتب تحت البيت:

معاذ إله الناس أن يذهب التقى تلاصق أكباد بهن جراح

وقد سبّعه أبو الطاهر بن زياد أن يكون البيت لشاعري قائلاً  
ومعاد الله أن يجعل هد متي فيذهب يتفراه على أنه روي بوجه حر  
من طريق الأربع بن سميان صاحب لشاعري. وأن السائل كان متي  
هاشماً يعرفه الإمام وكان حديث الباء. بالله. وهو في شهر رمضان  
سنة له يتعلق بالصوم والتفصيل في حالة الصوم من غير بطلان له

وَصحاب الشامي على غير في أن يقولوا عند هذا القول وَ يَزِيدُونَ  
بما ذكرناه من هذا العدد بحسب ما يعجبهم من رسلات مع أنه  
إن صح إنا كان نفعه من نفعات الأديب وأرجمته <sup>(١١)</sup>

والشاعري شاعر مبدع وله ديوان مطبوع يعتبر من جملة أديبنا  
أدب الحكمة والأخلاق والسرور وسنجد - مجمع كنوز من صدر حكمه  
المعتدل ذيل له صدر بعد من شاعري "صديق الخلق في حاجة مثل  
هذا الشعر" ح. ح. صدر "مصرعه" ح. ح. في مكانه لأحمد علي  
أوسطي بين القبول والرفض.

وهذه نقود أخلاقية جميلة يعطي فيها كيون نكس جانب حق، للأخلاق حق وللاولاد حق، فهو أحياناً مع الآراء القديسة التي رُيبت مثيلاً لها عند ابن عديته الذي يحصل لمخرسه (الفن لعن) المعاصرة، وكذا لقد القاضي المجراني الذي يرى أن لأخلاق لا تعص من لشعر وشعر بني موسى على الخصوص الذي علب عليه الجون وعلبت عليه الزبدية و لروز. وأحياناً سرد بعد موعماً محارصاً لذلك النسيون المشين ولكن عندما يكون له مساس بالدين والوحد به ويعتث الرسول صلي الله عليه وسلم ورسائله أما شعر حمصيات و العزل ووصف المرأة، فيرى

فيه أحياناً - ترقبها للشاعر، كما يرى في بعض الشعر الهجائي المعتدل إحصاءاً شريطة ألا يصل إلى الإقذاع.

وحير مثال لا اعتداله هذا تعليقه على شعر أحمد بن المعدل عامة (وهو "خ" الشاعر المشهور عبد الصمد بن المعدل وهما على طرفي نقيض سلوكاً وحالاتاً) وعلى قصيدته الثببية، والصادية التي نالها مضاعفاً للشمس يعرفات. مطلع الأولى:

**أخبر دنك رسته فأصدمته سهام من عمارك لا تطيش**

وبينا الثانية هما:

**صحت لكبما أستظل بطفه إذا الظل أحمى في القيامة قالوا**

**لها أسفى إن كان صعبك باطلاً وما جزناً إن كان أجرك ناقصاً**

يعبر بناعه عند نه كن ممتد، عسى، دوى، هـ: هذه الآيات في وقتها وجدتها لا يصغر إلا من طبع مبدد وصور شجر به عمل، وهو الجبال لسري شرسون معسور لا م برسر به عسور من جمال المحصرة عليه، فإن هذه الزعة لم تكن ظهرت في ذلك الوقت»

وكان تعليقه هذا رداً على تأويلات بعض العقاد الذين يستبعدون أن يقول أحمد بن المعدل ذلك، وكانوا، يزولون ذلك تأويلاً صوفياً بعيداً عن المحسوب، وكونت انظاره إلى أن الزعة لم تكن انذاك قد ظهرت، وهو مدح مقدي يسم عن ثقافته تاريخية وصوفية، بالإحصاء إلى صيله الاعتدالي في المعيار الأخلاقي هنا بالذات.

أما تعليقه على البيهقي من صاديته التي رواها المبرد عن الشاعر نفسه وهو يعرفه صحياناً للشمس لا يستغل فيقول فيه: «وعد تستعرب من صاحب البيهقي انمي لذكر ولكن الأمر هو على ما يمهّد في اصحاب الفوس ذات الحساسيه البليعه، من شدة التأثير بالمواقف العاطفيه والمشهد

الوجدانية فشاعرنا الفقيه لما كان يعرف متحرصاً لمحاتها مسبقاً في روحانية مشاعرها لم يملك إلا أن يكون كما ربه الميرد. ويقول ما قاله من ذلك لشعر المطبوع بطابع لهد والتقى وفيها اشاعر أمام لعيون التي في طرفها حور لم يستطع أن يعي انفعاله بحرف ووقوفه في أسرها. فكان تلك الأبيات الرائعة المعجبة التي لا يؤس من ضعف في الشكل ولا في المضمون، إنها طبيعة واحدة مما يصدر عنها وإن اختلف في صورته لا يختلف في مادته، والشعر ليس خاصاً بالكاس والطاس، وما كان من ذلك بسبيل قرب بيت في لطالب العالمة للفس امرب إلى لشاعرية من كثير من الشعر الذي يقوله أصحابه في نهوى والشباب في يظن أنه مادة الشعر لا في عنى أنه من بهير نفس من به عاب المختلفة والنتقل بها من حال إلى حال<sup>121</sup>

ولله مهي جانب لا ضيعه وللنهوى مهي ولطالة جانب  
فقد اعتد من قد كونه بيت التي ا به شهدا من  
عبده او من ثم ر ب نحن نمنشه نى كنه قد ساع بعكس اترايه  
واعتداله في اعتماد المعيار الأخلاقي في التقد كما يعكس الضابطة  
لمحتمية في إنسان جاب اشعب وجانب للهور، ولا يجد عصمة في  
الإلتصاح عن هذا الرأي، وهو مذهب بقدي رانع وجدناه - كما أشرنا سابقاً  
وكف مسحص له مبعشاً خاصاً بعد هذا لمبحث ن شاء الله - عند  
القاضي عبدالعزير المجراني وعند ابن عفره، وتطور عند دعاة الفس  
لنفس، كما دفع عن رايه هذا وعارض كل المبررات الواهيه لبعض لتقد  
والنصين ولعلنا الذي يعارضون بشدة قول لشاعر لفقيه أحمد بن  
لمعدل هذه الأبيات، ويعارضون الصاقها بأحيه عبدالصمد لمعروف بشعره  
المتهتك والعزل كما حاول ابن حلكان ذلك - ولكن كون بعده الدقيق  
لمسحص والعاله بشيها لشاعر أحمد لا لعبدالصمد اعتماداً على بهشبه  
وحاله والسلوك التي يتقمصه ويصدر عنه.



فالشاعر في بيئته معجبه وفي ظرف معين يمكن أن يكون شعره انعكاساً لهما وإذا بدل المكان وحدثت أحداث وتقلبات (غربة - حب - حج - حب - كراهية...) فلا غرو أن يعكس شعره ذلك أيضاً.

### المرحلة الثالثة: (الحالة الثالثة):

وأحياناً يعذب كنين الجانب لأخلاتي على ما سواء بعدة كقوله في أبي عبدالله الكندي لعاسي، بعد أن تحدث عن شعره الحميل الذي يمكن اعتباره صورة للشعر الحميل الذي أثر في كنين نافذاً وشاعراً بعد كل ذلك شرع في عدة نزال<sup>131</sup> كان قد غلب عليه سراب ولهو. فردى به ذلك، وحطس به داء فهو يحدد شعره الذي كان يحب أن يحفظ بها ولم يرتفع ذكره بل لا بداء والشعراء والمصانير في عدد ربح غرامطة فيما بعد به من يحفظ له يوره له من يحفظي به هكذا لا ترمال في مجد من، نهير من بفسرف وسدح في انبره<sup>132</sup> وتروى ممة 753هـ<sup>133</sup>.

ويقول في إطار نقدي انطباعي عن شاعرية صابن البربري لشي تشو<sup>134</sup> وسلوكه وأخلاقياته الرقيقة التي تروى على أخلاقيات وهدبات أبي العتاهية ما يلي:

بعد فهذا شعر دحل من أكر الشعراء الذين بفاخر بهم هد العرب العربي ويستظهر به عهد الحديث عن الأدب والأدباء وقد اجتمع به أهل العربية وعلماء البلاغة وقربه الخليفة الصالح عمر بن عبد العزيز لما يعطيك ان شعره كان مرأة لسنوكه وأخلاقه، فهو هد ربي عسى أبي العتاهية المعروف بشعره في الزهد والمواعظ سواء من ناحيته تخلقه أو من جهة سبقه إلى جعل شعره قاصراً على هذه المواضع فلا يقول فيه إنه أبو العتاهية

لمعربي بن فضال في أبي العتاهية أنه سابق لمشرقي رحمهما لله معاً  
ويصور لنا الوقوف على كتاب أخباره وشعره<sup>(14)</sup>.

وإذا كان كنين يؤثر الأدب على بعض الروايات المعاصرة عند الشاعر  
و يقصص جمالية النص الشعري عنه ولو كان محط غمز ولمز من طرف  
النقاد وليا حشيش في سموك أخلاقي ناهه أو جميل، كعقبة الخمريات أو  
الغزل أو وصف امرأة - وإذا كان يوفق بين المتدينين. جمال النص الأدبي  
وتجارب بعض (الفواحش) من هذا - قد يتحذر حده أو وصف حيي للمرأة  
مقدماً لابتداء على ما درسه. فإنه في (الكبانر) لا يرضى بديلاً للأخلاق،  
لا يقيم شفاعت النص، لا جماليته الأسلوب، إذ كتب معبر عن إلحادك  
بتعبير جميل. عن هذا - لم يصرح عليه رسد سحر حي؟

هذا لا يمكن كنين - لا أن يكون مبدعاً صائباً لا يحده لومه لأنهم في  
نقص ورفض لشمس حمده وعجزه - وفي رأي كنين كنين ربي  
الدكتور رجب بيوس<sup>(15)</sup> ينبغي حرك السعد الأخلاقي لا يرضى له بديلاً  
كسعد أدبي كما يصرح به. في سحر بيوس يرضى به في تعبير  
بعض الأحكام - سنده ركس من شأنه يرضى به سمره - غير  
المتميزين أخلاقياً - وسهم شعره - القناص - وحدهم من الذرمة في  
برامج التعليم «ولو كان لدينا وعي حقيقي، حسيص لتعيرت بعض الأحكام  
لقذبة الخاصة بالشعراء. فأكثر النقاد في لفظه والمحدث يعدون شعراء  
القناص في لعصر الأموي من أمثال لأحطل وحرير والفرزدق أمراء  
الشعر في زمانهم وجامعو دكا (لوائه الخافو مع أن كل ما قلوه في هذه  
النقائض شتائم تتحذر إلى الإسفاف ولا تشرف قاتلاً ولا سامعاً، وأنا  
أستكثر أن تتخذ منها أمثلة شعرية لطلاب المدارس الثانوية حتى يجهمهم  
لعو القول وسفهه».

وهذا كان كنين لا يمتطيع أن يسير هذا السير الذي ساره رجب

بيومي لأن يكون يعبر البهائض أدباً فيه الحكاكة والإحساس، ولا يس  
الدين في شيء، وحس الأخطى الشاعر لمسته صاحب خمريات المشهورة  
والصراي ديباً لم يس لاسلام، بل أكثر من ذلك لم بعض كسون من  
الشعبيين أمثال بشار وأبي نواس..

وبيومي - مع رفضه للتناقض - يعبر شعر النزل العلوي جذراً  
بالقراءة والحفظ، وهم زملاء شعراء لفائض أمثال حنين - وكثير وقس  
من دريغ) « وقد حارب هؤلاء العلويين لأعلى أن العلوي العفيف يخط رابع  
من سلايب البيان الصاهر، وأنه يعبر عن عواطف شريفة يحسها الانسان  
في أحاسنه فيخرج بمطالمتها منظومة في شعر حي مؤثر »

ولامسب ن سفي مع كسون في حصار به حسمه لسر « فقها،  
بفصل منه شعر الفقه، بعض لتسمه لس ساف بها كتون  
وألف عنه كية « ب فقه « فم من « ب سبد لث من عبدالله  
ابن مسعر. « س هتف به سسبه برافده في حرب ثبط ورفع  
معنى، فهد سكر حد شعر هذا سدر من « فقه « فم به سسب؟ سنا لم  
نجد غير سسدر سكر سسب سسب سسب لأن سسوس سسب للكمال  
الإنساني وترحب من يسير في طريقه ناهية ما عداه »

ولسب الموقف المصعب لكسون في هذه المرحلة، الذي لا يختلف عن  
رحب بيومي بورد بقة لأخلائي المحص لعمود ديب بجرودة الشوق  
الأوسط<sup>14</sup> (باب من عيون الشعر) وكان الصوان (محمد مة لله) وهو  
عبارة عن قطعة شعرية للسيد الحميري وهي عبارة عن هجاء لبني تميم،  
وقد تدح كسون بقتده لعنه بأهواء الص وبعده الشعراء، (تشجيع  
حميري) ويطيحه المجر (أبي بكر الصديق) والعبيلة (تيا) لقرشية.

ولماده بير هدف الجريدة من هد الهجاء، وإن كان يمس لأعداد  
لحر هذا الباب « فهي حن - شيع لرحل الذي هو أفضل هذه الأمة بعد

سببها صلى الله عليه وسلم واثنى إليه في الكتاب العزيز بقول الله سبحانه وتعالى ﴿ثاني اثنين إذ هما في الغار﴾ ولا شك أنها غفده من محررهما لباب إن لم تكن (دسبة من أحد ذوي العيون الرمء التي لا تبصر ما يبصره الناس).

ويتتبع القطعة الشعرية ليقف على حملتها من الشتم والسباب، فيعرض خمسة أبيات:

أحرى بسى تهم من مرة أنهم شر البنية آخرأ وصلحما  
 إن تعظم لم يشكروا لك نعمة وكافثوك بأن تلم وتشتما  
 وإن اتعنتهم أو استعملتهم حاسرك واتخذوا حرقك مغنما

ثم يعرض عليها دلائل «وهب من صراحاً بتدوين حسن لله عنه، ومبرهيناً هو حريه كمدح له لأنه لما شتم من رسول صلى الله عليه وسلم وعرف به بعد الأجر عليه، كما يحوي في مدح من بعد أن يستدل من خبثه في كبر اسمه محمداً، أخلاقه خميدة، وتصحيته، أخلاقه تدبه فيه لرسول الله صلى الله عليه وسلم كما يكشف عن البعد الزافسي للعلاقة في النص:

وتأمرؤ من غير أن يستخلصوا وكفى بما فعلوا هنالك مأثما

وكان كسون في كل اتهام يرد بالحجة والبرهان المستمد من الحديث النبوي الشريف ورغم هذه الهجمة على الخبيثة الأول لرسول الله صلى الله عليه وسلم فإن كسون يلتصق العذر للمجردة ولصاحب الدعوة معتبراً ذلك خطأ غير مقصدي وكما كان رد على المجردة معذلاً ومبرراً فقد أنهى مقالته بتقديم بيده عن لسيد المصري الشاعر وأعضده من الساجية لشعرية رغم كونه مصباً وهو نقد أخلاقي دفع إليه كسون دعماً كما استدلل على حمائل شعره بارء الشعراء المعاصرين (بشار) واستقاد للدفع

عن حبيفة رسول الله، وكل ذلك لم يسبه نية صاحب العمود، ولم يسبه شاعرية السيد الحميري.

ورغم تفضيل كتون شعر الحميري إلا أنه كان يرى به أن بعض من تلمذته الأول للرسول صلى الله عليه وسلم ومن قبله، حاصه إذا كان ما قاله في التلمذ كان من الأخرى أن يكون مخالفاً، لأن فهمه كان ضعيفاً

### بين رسالة كتون ورسالة المرحاني

إن كتون يهكس مسجع العاصي عبدالعزير المرحاني في كثير من النقط والصفات فندسه لذلك فهو يشبه سبب لأسلوب لأخلاقي في النقد يحكم حسب النص في بعض شعري سري ونبعا يصير اهتماماً به بعض موزع الخاضع له الشاعر ليس يرجع إلى سلوكه العام ورسبه بين حياء إلى مدحيه من الحفاة فاختبرات ملاً التي غلبت على أبي نواس وغيره به مدحه كما لم مع المرحاني - رسيهما - لم تمنع أبس عبقريه من قبول شعراء رتبة المكة الثلاثه به من حيث المعاني واللفظ والوصف واللغة والأسلوبية..

والقدرة والدهرة التي تقع بعض الشعراء المتشبعين بهم من أن يحفظوا بالمكانه الأدبيه الثلاثه بهم من الناحية الفنية والإغرو في التعلف والمطق والمقاديربقا لم تقع النقاد كتون كسفه المرحاني من أن بعلي من شأن المهري.

والتماس الأعداد لأبي نواس والمهري ومالك بن المرحل وشاعر عبرا من طرف كتون ليست السمة الوحيدة التي تأثر بها كتون بالمرحاني وقناعة بن جعفر وابن ماس وغيرهم بل هناك سمة أخرى مسهجه وموضوعيه وقومية جعلت كتون يسير على نهج المرحاني في

تفصيل المتنبّي بعد نحل أرا - مناصريه وأرا - معارصبه، وبعد مقابله رأي برأي، وقصيلة برقة لة وتركيب بأحر وأسلوب بأحر

وقد نهج كتون أسلوبه في مقالاته عن المتنبّي بمحاكاة الذكرى لألفية له بحس - وشعره بعد ذلك في كتابه لشعاشيب بعد ان نشر في مجلة لرسالة

لقد ظهر كيون اختلاف مذاهب الأدبا - في المتنبّي بين مناصرين ومعارضين، وقسمهم الى متكلمين بلسان الصاحب بن عبد المحسن للدولة للمتنبّي، ومتكلمين بلسان ابن جني، وقد أحببت كيون المعري أيضاً إلى لطيفة المصرة، وسفصل الحديث في ذلك فيما بعد بخصوص صفة المعري.

وكان كيون - كمرجاسي قفا - يرى أن حديد لا مدح من صبيح أصام غمو كلاً بفرقتي بررى - منه كدب - حسي نون كل هذه لشاحبات مصلي حصيد لقة التي رديها على الطريق

وسيفسر كيون في مدح عن صبيح في نوح من نقد الفأري مطلقاً الع - مدحه لا يخط عنه به من كبر شعر نوريه إن لم يكن أكبرهم على الإطلاق - ويميزاً دوره في الإعلاء من شأن الشعر (رفع من شأن لشعر المعري فأجله رتبة لم يكن له من قبل، ومتحدثاً بإسهاب عن جهوده في سقيج الشعر والبعد عن الرجاء للمقطبة والأساليب التقليدية والترفع عن الأغراض السالفة...).

وتحدث عن قيمه مدحه بالسبب للممدوح - والأوسمة التي علقها على صدر سيف الدولة بعصل ذلك المدح كما أطلعنا على مكانته الكبيرة لدى الأدباء، شراحاً ونقاداً، وكذا حدد بعض الأدباء له.

بعد ذلك بصل إلى دعه من هذه الإشادات وهو إعلاء شأن المتنبّي وتسفيه أرا - معارصبه - وما كثرت هذه لتيجمات لشعره فكثرت بسببها

العشرت التي يأخذها عليه حصومه، إلا لأن يسوعه كان أكمل وأتم، وعبريته أجل وأعظم والساس مد كانوا مولعون بالعظمة - بتمسوس عيوبهم ليظهرونها ويتكشّفون عوراتهم فلا يسترونها».

ولتمس الأعداء له ويعطون المعارضين له، مستنداً إلى المحققين (متحققين من الاتهامات التي رمي بها) ويسوا أن الصواب ما ذهب إليه هو. وبعضه لبقاقي هو مما لم يحج منه كاتب ولا شاعر في القديم والحديث «وأي صارم لا يهيو؟ وأي جواد لا يهجو؟»

بعد ذلك يتناول هناك الشيء يرى أنها التي جئت على شخصيته وطلبت لاصقة به، يرى أن البحث العليل له يتوصل بعد إلى نتائج حاسمة، رتبته منحه يفرى لمعالمه هذه الهباب هي محضه فيها يلي.

- لتعقير معيّد على كم كبير من سفره حتى يظهر شخصيته بجلاء، وتمثل نفسيته وأجلائه
- لاعتماده على سجنه حقيقته من سوءه واحد بغيره ككوبية
- تقديم الهبات الثلاث: التهور - العقيدة - الأجدان

ويبدأ في مناقشته كان همه على حدة ملتصقاً بالأعداد كذلك فالتبؤ وجد له ذريعة اعتماداً على مقولة المعري (إنه مشتق من التوبة في الارتفاع لا من النبا الذي منه اشتقاق النبي، كما يرد كون الأقول التي شيع أنه نبأ كما يدحضها من أساس اعتماداً على ما ورد في شعره من تأويل وأحياناً من سوء فهم الشارحين والقراء والنقاد

وأحسن مثال لتأثير كون بالجرحاني يأتي عند مبرير كون حسن عقيدته صماً على التهمة، وذلك من خلال رأي المتنبي (يكسر الهاء) ثم من خلال معقوب كون على ما يبدو صحيحاً «باطلاً» فمن بين ما يعتمد منهون في ذلك وتعقب عليه ما يلوح لنا منه صحيحاً أو باطلاً.





ويعتبر لصيق المجال والا كان سيعقد «مناظرة» أي مواره بين أقوال المتنبي وأقوال علي غيره إن لم يقتصر في ذلك.

وتأكيداً للمنهج الأخلاقي المتنبي يستنج في خلاصة هادئة أن المتنبي لا يخلص عن غيره من لشعراء الذين قدم بعضاً منهم ولذين لم يقدمهم، ومهما منح من سلوكه الاستحقاق بالدين ولكن لا ينبغي أن تحكم عليه بمصاد العقيدة وإلا علينا أن نحكم على الأديب لعديدين والعلماء العديدين يمثل ذلك خلاصة أن المتنبي كبيره من لشعراء، صدرت عنه أمثال طهرها الاستغناء بأمر لذين، ولكن لا يحكم بمقتضاها أنه دنيء لعديده حتى تحكم على غيره من لشعراء بله انعماء، أنهم كذلك، فإن بعضهم أميرة بعض في هذه الأمراء.

أما أسقطه لثمة الأخلاقه فقد اشاد كثرين بحلته الجميلة - عفو الهمة لتسدين الرضا وبيت - حصونه يحب يشهدن بعقله، ولكنهم حاور بعض منه من ربه سبحانه وتعالى: فتح كسور عن هذه لثمة، ودعا إلى إتصافه من طرف المتصور من هذه الراوية

و قد رحمت ابي كتاب لوساطه وحدت خطوات لثي سلوكها المجراني في لتوفيق (الوساطة) بين الأنصار والمخسوء هي بعضها لثي سلوكها كسور، بل نجد أكثر العبارات والمصطلحات متشابهة بله الأفكار ولأحكام وإن كان السبب كثيراً ما يختلف وكذا الشواهد تبعاً لاختلاف لثقافة عند السابقين واختلاف الزمن أيضاً

ونظراً إلى أن كلا السامعين يشابهان في لسموت لطيب والأخلاق لحبيده ويظهر ذلك من خلال اشفاة لعبارات والتراكيب غير لبارحه فقد كان (الإنصاف) محكماً لهما في إصدار حكاهما رغم أن هما مقارن بين مقال أو مقالين حول المتنبي لكسور وكتاب متكامل

للمرحاسي. وقد عبر كسون عن صيق المجال الذي يحول دون تجارة (مناظره) وهبى لأمر عده وأتيح له لوقت الكافي فلا شك سبأني بكتاب حر قرياً (المواظفة) إن لم يكن أفضل منه لنهوج كتون ولا امتداد الرمي قروباً عديدة. قد تنبع لشقافة كسون: العلية والتوسع «ولولا صيق المجال لعمدنا مناظره بين أقواله وأقوال غيره من لشعراء في هذا الباب...».

ومن تصريح كسون بأصناف المتبني لفظاً قوله «فكيف بوصف باليقل وبتهم بالمحرص لو كان هناك إتصاف؟».

ويشعر المرحاسي مسجلاً بدرد نطقه لأصناف من كثير من مواضع الكتاب «لو نصف أحسن ما وجدوا يسمونه حين بالاستكشاف وصغيرهم أولى بالإكبار».

«رصدت مدعيه ومهاجته من شخصين إيل من يصفان شاعر...».

«... من عصب تلك مهتة عمره، مبيع من يحب لها تعني لأيات والسدر عن قوم لا يزمسون» إلى غير ذلك من الاستعمالات وهي لفظه كشرت في نقد كسون بكل مشقها كذلك كما سبق أن رأيت العصر لثاني الذي ظهر فيه (تقليد) المرحاسي هو إيراد «أه المحصور» ويحبر بذلك بضيعة الإيهام (لعياب) «(قالو) أو (قال)، ويرد باستوب الخطاب (فقلت)».

يقال «أحسن والده» من هذا ليدي المظبور «أقبل بها للوليد بن عبيد

أو قوله «فإن قلت قد أعثر بالبيت بعد البيت أنكزه».

قلنا لك: فأبى الطبيب واحد من الجملة

وه فإن قلت كثير زلله وقلل إجماعه واتسعت معانيه وصاقت  
محاسنه ..»

قلنا: هذا دهراته حاضراً وشعره موجوداً يمكننا هل مستقرته  
وتصفحه...»

لي غير ذلك من لمواضع العديدة في الكتاب من يدبسه إلى  
بهايته، لأنه النهج الذي تهجى المرحاني ورسمه وخطط له.

يقول كتون كذلك في نفس الصدد:

«قد لا نجد له سبباً محمداً باعس سبباً: ربما لي، لأن  
الذي في الأفعال واللس هو علمه عز وجل...».

يقول: «إن هذا يصف طرفة عين أيدي كل من يريد ما  
ذكرتم!»

ونقول: هذه مسألة متعمدة وإفراط: بحذر حد ..»

«وتقول: إن للبيت رواية أخرى وهي الأشهر هكذا...»

إن البيت قد روي هكذا

وهذا لتبرير من كسب: «إن للبيت رواية أخرى» قد تكرر عند  
المرجاسي كذلك بهذه الصياغة وبالصيغة الثانية كذلك: «إن البيت قد  
روي هكذا»

وهذا جاء البيت معه عبد الحميد بن دألاً حسب الحصرم على مد  
العقيدة والمذهب في الديانة

يتبرهن من قسي وشقات هي فيه أحلى من التوحيد



بين المتحمسين ونظرته (حرير - ابن سناء الملك) بل حتى شوقي أمير الشعراء.

وهذه الموازنة جعلت كثر يلمس للمتنبي الأعداد في أمر الاستعجاب بالدين، ويقارن عمله بعمل بعض الشعراء والفلاسفة بل حتى علماء الإسلام أصحاب المذاهب العقلية، فليس يبعث من هؤلاء. وذلك «وعى كل حال فالحكم على المتنبي بصعب لعقيدة لبعض أفكار فلسفية تخصصها شعره يجعلها لا تنيل في حظيرة السلام أكثر علماء الإسلام من الذين لهم مذهب عقلية وأفكار فلسفية، عني أنه ما من قول موهم في شعر المتنبي لا نجد حد من شعره هو كثر يهاب منه سماد لم يحكموا على غيره من الشعراء بذلك بل حكمه الجائر؟»

وهو استعجاب من كثر - ونحوه من القاء الذين تناولوا النقد الأخلاقي نظراً وتقييماً من كتابهم - نزل جرحاً مشهور. لذي صار في النقد سره حث - رسم - مائة من أنس شعره «ظلمة عدله بان (ليس لغنى) لا من بعده» هذا قول الجرحي وهو كاتب ثدانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً متأخر الشاعر بوجوب أن يحكي اسم ابن سوس من لهو وس. ويحدث ذكره إذ عدت الطبقات، وكان ولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن شهد لأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير وأصغر بهما من نازل رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم، وعاب من أصحابه بكماً حراً وبكاً، مضمين. ولكن لأمرين متباينين، والذين جعلوا عن الشعر»<sup>161</sup>.

فما أتى يرى أن السابقين يتفقان في الهدف وفي الوسيلة والمهنية (الموازنة والمصالحة والوسط) ولقد على الخصوم والانتصار على (لواء) وفي الإنصاف واعتدال، رغم ميل كثر إلى المتحمسين وجهه له، وقناعته

به لو كان قد أصبح له الملك أو الإمارة لغير لكثير من معاليه المجتمع العربي، فكان شاعراً طموحاً وقوياً وذو مروءة وجسارة ..

ولاصطلاح (دعاء) الجرجاني الاعتدال والوسط، لأن معجبات الميل كانت تنشئ من مقده المقصود بين العبة والآخرى، وأجبراً لاتفاقهما على قيمة لقص وأهيبته وإرجاع العقيدة وإقصائها من مجال القص عامة ولشعر خاصه وهذه النظرية أو الاقتناع حر الويلات على بعض القادة ومهم الجرجاني، وإن لم يتوجه حد - حسب علمي المتواضع - إلى حد الآن إلى كمون نقده من هذه الزاوية رغم أننا كما نراه يبرج بين الرأيين في نقده لأخلاقى هذا الاتجاه المنطوق إلى حته من الخفيات، كذا المعتدل قد آمن مد - كمبر يد - من تفسوس زاهن صمد - مد مد - تحولاً إلى محضراً بنحاس عند محمد رجب بيرومي و حبراه من أستاذ - شمس سبيل مقال لا المحبر

وأنى - عو مشه نرى فلأ لذب شغل الدس جندم ر شمر إلى الآن، وظن سر ينصب مثلاً غنى نهرلاً سفة حدد كعبد له كمون وعبدالله نطيب المجدوب وإحسان عباس كما كان عند حارة - برطاجي، ويحشو لدى عنهم عى محلات وسيريرات عدة منها الشخصية القوية والظنوح ومنها الصورة الشعرية والمثل السائر والحكمة لهادفه يقون إحسان عباس - وإدأ مص المصكن أن تنصير المشككة مردوجة وهي رصح التراث كله جملة في ناحية ووضح شعر المنسي في ناحية أخرى ومحاولة المودة بينهما للقصا - على الثاني - ولكن هل يمش الشعر لعربي كله حسي شعر المنسي سوعاً من الوحدة لسي تدعي عندها لأدوان مختلفة لقد - ترهب وترور عن شعر المنسي - ذلك هو الأساس في الوحدة التي حررت في طرفها غناء كثيراً، وكانت المعركة في الحقيقة قتلاً لمحبوبة النقد - أصبح عى العائد - ما أن يقبل على المنسي ليسهم في نقد وإد







الحكمة هي حاسة الإيمان وجوداً  
وتشأناً وسؤالاً. عن المصير ذلك لأن  
الإيمان لا يتقرر وجوده إلا حياة غير  
هذا الوجود الحكائي للشد من عالم  
الغيب. والمعوث من مستقبلات وجوده،

والمكون للسعادة احصائه والعبادة به الإنسان بولد في دهشة الكون  
يطلق منك الصرخه اني تحمل صحابه المآل فتأبى الاهله اختصاصاً  
واستسلاماً وقبالة لأعزاء المصير الحكائي الذي عمله مستقبلي لبرية  
الأولي وسعد حسنة من هذا بوجود النعد سي متحد بقدره وفي  
مكباته عنى منه هذا لوجود وقبلة كدك القدره عنى باربه ليعايش  
حركة علاناً وحده حركة تأليه وحده وحده وحده وحده وحده وحده  
يقبى من علامته

وكون الاسم هو دمج 'علمه' المُرسطة بحكمة حوله يسكون كلمة  
وعلان دمج دبر : حكمة سر من بها هو الاسم من سمه لأول لي  
نسيه الي ما حمل عن هذا الاسم من معرفة وحكاية..

ونرى في هذه الحكاية في حصول متعددة من المكان والزمان وحروب  
الانتفاء وحصول التعبير.

ولا يستقل الشعر عن الحكاية قصوره يتراعى فيها ونذالى الشاعر من ذلك لتصور الحكائى الذى تحببه حيث تكون علامات لقطات في ذلك الرجل الحكائى ومن ها يكون الشعر أكثر وجوه نشاط إنسانية استشاراً للحكاية وطباً لها واستعاراً لرمزها فهو يعتمد على اللغة السلي تحبس شذراتها الإشارة إلى المدلول من خلال حدث حكائى يتراعى في التسمية أو الدور لدى كان لهذا المدلول في حركة العلاقة بهذا

الاسم ثم يسامى ذلك في هو التأويل الذي يورد على هذا الاسم أخطاءً من الاستعمالات والأولاً من الحكايات التي تصاف على هذا الاسم فنصده بتأويله.

ورد كذا لشاعر يبرع عن اللغة فشرتها لني ديتت ليصل إلى اللب من طاقته ويكون وجوده الشعري بقدر ما يحدث في اللغة من حركة جديدة فين لشاعر يمارس الفعل الحكائي ليس نقلاً أو رواية وإي إحدثاً وتعبيراً وحلاً بمرسه المسار الحكائي الجديد لكمة شعره وتوظيفه لكمة السابقة له توظيفاً جديداً

فهي هو : من ينص كذا من (ينص) من يديه هو اسمه في القصيدة وهذا هو اسمه التي يقول فيها

ما حيا كل حكمة هذه تاري

هذا يعني

دخلت إلى حوضه أرض تدور حولي أعصاؤك  
يملّ بهري طفونا نرسنا نفاطمت لي دمي قطعت  
صدرك أمواجي انصهرت لنبدأ: نسي الحب شفرة الليل، هل  
أصرغ أن الطوفان يأتي؟ لنبدأ صرخة تعرج المدينة  
والناس سرايا تمشي إذا حجر اللع التقينا هل أنت؟

ونكتفي بهذا الشاهد من هذه القصيدة لأحد من استدلالاً على ذلك الفعل الحكائي الذي يقيه من الشاعر بدأ وجوداً يعني من وجوده، ويتماهى في الآخر (المرأة) ليسألها هل أنت: بعد أن يصير فيها، وبعد بد، صرحه جديدة للحياة

### لماذا حكاية الشعر:

لعل إغلا للظفر إلى الشعر مستقلاً عن الحكاية، والحكاية مستقلة عنه، بجمهور يهد لـؤال أنماها ولعل الإجابة على ذلك تكمن في حجارة ذلك لعالم العدمت الذي يحترق الشاعر ذلك انعدام أنصت بغيرته مكوياته وعلاقاته، وجامعها أمه الشاعر حركة مستمرة تدببه وتطفحه وتبهره في مجراها. فهذا مدعاة تساؤل ومثار قراءة الحكاية وتأويلها سواء أكانت قراءة تأملية، أو تحريش تأويلات تسربت إليه لتفسير تلك الحكاية من مخزونه الثقافي. واد أصاب لإنسان إلى ذلك لتأويل شعره، كان لشعر نوحاً لهذا لعالم المحبب وإعادة ترتيب لمعركه حكيمه التي يتفاد منه، ذلك لا يحسب بقول الشعري ليس حظه في دفع الغصير في عالم القسب الذي ينهكه، فكان حصراً محمدياً في سائرنا بعدد حفره زرعاً ورياً، بلقاء، أو سباحة مائية. فهي إذ ثلاثة من هذه حكاية التي حركته ستحسرت قوله الشعري. يد يحيى له حبيب ح من بعد لأشعاب وذلك التمهيش في حجاب عكسه ناسي بقول نسي محرم في حكاية، بإعادة ترتيب علاقاتها من ها يصبح القول الشعري سجعاً لحكاية، حين تنسج وجوداً جديداً وهيئة جديدة في اللغة وفي العالم...

لنقف على هذا المقطع من شعر لأدونيس بعنوان «نصيحة ثور»<sup>١٢</sup>

حيث يقول في هذا المقطع

لیکن۔

هو ذا الشاعر - كان ينام غرباً

### والقبر غزالی

جسد الأرض يداعبه

والشمس تخط له

ثوباً قمحياً/

- ماذا يفعل؟

- يلتقي عن كتفيه النوم، ويحضي...

هو ذا يحضي

ماذا؟ خانت عينيه الأشياء؟ رأى

قدم النورس خلفه؟

ورأى الزهرة وجه عجوز؟

- ماذا يفعل

- يرحو

وجه غزال آخر؟

وجه الأرض يرانقه

والشمس تخط له

ثوباً قمحياً/

هو ذا الآن يسافر في فتيل مكسور / يسمح همساً

ولا تأمل

ليس النجم الطالع إلا رسماً

يتكور والألوان هي الألوان»

الآن يقارن بين الأشياء:

- ماذا يفعل؟

- يرجو

وجه غزال آخر،

وجه الأرض يرالفه

والشمس تنقطه له

ثوباً قمحياً...../

..... والأرض تعيد عيد الرمل، وماذا

يجدي هذا الرأس النافر من أتوب

في نقالة..

في عرس للأكلات؟ وماذا

يجدي هذا الطوق، وهذا الجسم وماذا

يعرف هذا السائر

من أبعاد المجهول؟/

سلاماً يا أحزاني

- (أحزاني ليست أحزاني

هي جرح يتزف من تاريخ الإنسان

هي أرض ترقع قرباناً

للقلوب وللظفائر)

لسجد الشاعر بسطون من الحكاية في إشارات لأولية إلى ذلك  
والشاعر كبسوة حكاية مصب بقف ماء حكاية كويته متجسدة بدتقي  
لشاعر ولعالم في هذه الحكاية ويتقبل لشاعر في حكاية لمتحور من

حال النوم والعزلة إلى حال انقلاب الأشياء وهرعد من النوم إلى حال  
لأسئلة ليعود إلى حكاية ذلك القلق والصبر في حكاية الإنسان.

### (أحزاني ليست أحزاني

هي جرح يتزف من تاريخ الإنسان)

### ماذا يقدم هذا المنظور نقدياً:

يستثمر هذا المنظور تلك المقلوبات السلفية التي تعتمد بفاعلية قراءة  
النص وما تحفقه للنص من وجود تلك التي تزامن حركة النص وحركة  
علاقات النص وبما سبب يستثمر ذلك ليدل على بقاء النص  
وشتات علاقته النص بما لم يبدعه. وهذا لا يكون نص في منطقة من  
التأويل، لا يكون نصين بعداً سعة من نصين بعداً مبتدأ في  
نصين ونامياً بعداً سعة من نصين بعداً لئلا يقدّم من  
لمحتمة من نصين بعداً سعة من نصين بعداً لئلا يقدّم من  
وللعدالم حسب نصين بعداً سعة من نصين بعداً لئلا يقدّم من  
سجها الشاعر، تلك لقوله التي احتضنت حركة التأويل وحث بها في  
متلقي النص ذلك لأن منظور الحكاية يجعل النص متنامياً من  
بواعثه وامتداداً في جملة التي متنوعة الدات المتلقية في علاقاتها  
ولعل ذلك يجعل أيضاً الإشكالات التي تتجادل في واقعها النص وفي عالمه  
اجتماعي، وعوالم المبدع الشخصية وذلك لأن المنظور أصبح  
منظوراً يصل الإنسان بعالمه، ويصل الذات بعالم النص حين تلتقي الحكاية  
وتتأولها....

لقد أصبح النص وفق هذا المنظور حملة أركانها عالم النص -  
نص - التأويل، حيث تشير هذه الجملة عبر النص إلى لتأويل ونص

لتأويل إلى عالم النص - وبإمداد هذه الجملة إلى التأويل يصبح النص  
بشيء ذهني متحرك في أفق التأويل. يستمد حيويها من حيوية لدوات  
التي تتداعى معها رمى حيوية علاماتها فيظل النص حركة مستمرة،  
وطاقه استحصار حادثة لم ينتهي معها، ويستمرها ثم ينجدير هد  
التأويل في فعل لشاعر يجلي له ذلك الفعل الحكائي الخلاق ويقوم له  
المعاصرة بين فعل حكائي إنساني. وبين استعادة حادثة لحكاية سالعة، أو  
تأليف لأجزاء - حكاية متناثرة ليس للشاعر يد في وجودها....

## مظاهر الوجود الحكائي في الشعر

### الشعر عالم الشاعر:

لا شيء مستحيل - يكون حصصاً في عالمه - ذلك هو محور حكاية  
العالم، وما ذاك إلا في الحكمة - يستمد الشاعر معتقده على تأويل  
حكاية العالم - ذلك إلى هو، والحكمة هي بصيرة، تأويل، ليس "أ" هي  
يقول.

### لا أتفيل

أيتها المياه السوداء، الصبيحة

أنا العالم - مكتوباً

وأعالي تهيم على الأرض

حكما

أخرج قصائدي من عين خطراتي

أرجم الزمن بأحوالي

وأصرخ: أنا النص

لقد خرجت الكلمات بتأويل للمرثي، يبدأ بحقي التخييل الذي يثبت تعبلاً آخر، ينفي تخيل الصدر، الرثابة، الجريان في حكاية الحياة وسطوة الرمز يبدأ بحكاية العلاقة مع الموتى، تلك العلاقة التي كانت حكاية الصمت لدى فجر الداء، أيتها، ليقوم الشاعر مقام العالم، يحل محل المياه المشيرة إلى حكاية الموت، المياه السوداء العميق ربابي ذلك لمجدول يعني عدم التحيل يعني عدم الكتابة لغد دحلت الكتابة في شبكة من العلاقات الحكائية التي تتوالد واحدة من الأخرى، حكاية الصدر التي يجمعها ويذومها الشاعر حكاية المياه السوداء حكاية لعلاقة لتي بهر هذه العلاقات سطوتها حيزوتها لتشتأ لعلاقة لتي تأتي من حكاية تشكيل جديد يكون فيه الإشفاق هو العالم

### أنا العالم - مكتوباً

العالم يكتبه بالسكون بالشك . ليكون ديب في صوة  
لوجود الجديد له

وأهدائي تهيمن على الأرض

سطوة تقابل سطوة أخرى . ليكون ذلك مقابلاً وصورة لحكاية  
إخراج القصائد:

أخرج قصائدي من طين ظفرائي

أرجم الزمن بأحوالي

وأصرخ: أنا المعنى

تخرج القصائد من حكاية وجوده، وصي إقامته من هذه الحكاية بتقليبها حجراً في ركود الرمز لتكون الصرخة أنا المعنى حين رُي نفسه يؤزل لأشبه، يصمت لحكاية العوالم ليصنع حكايته فيها، يلقي بأحواله



في صمت الرس فيرى نفسه هو المعنى بعد أن رأى تأويله لهد  
العالم ..

### التجديد:

أشرب سابقاً إلى جوهرية لشعر في تأسيس الوجود الجديد لمبدعه  
لدي بتأسيس من وعلى حصة الإبداع. فيكون هذا السجود لمس نبرة  
بالسبة فقط وإنما يكون ذلك فعلاً في التشكيك الحكائي الذي يكونه في  
شعره فيمتد ذلك إلى التعبير، والصورة والعلاقات الترابعية بين عناصر  
الحكاية الشعرية

ومن هنا ما يحدثه الشعر أحياً من صدمته بعد التأويل، ونهر  
علاقة الشاعر مع نبرة شعره من نبرة من شعره من نبرة من شعره  
وته، ويقسم بها من الشعر في نبرة من شعره من نبرة من شعره  
يشرك هذا حكاية نبرة من شعره من نبرة من شعره من نبرة من شعره  
لمع حوار في نبرة من شعره من نبرة من شعره من نبرة من شعره  
مخاطب الأتشي المصنوعة .. - قاتلاً ٤١٩:

عزائي

إذا رجعت لحظة لنفسي

أحمر أن حنا جريرة

وأنتي مهرج عجز

يقلقه الجمهور بالصغير والشيخة

أشعر أتي سارق

يمشطو على لؤلؤة كريمة

أشعر في قراراتي

أن العبارات التي ألقظها جرعة

أن انتصاراتي التي أزعجها

ليست سوى هزيمة

النص هو انقلاب على الكتابة التي عرستها برار في جمهوره وعلى تأويلها، وتأتي الأحكام التي يطلقها هي متوجة بالكميات الحسنة المجرده حرمه عجز، شعبة، هزمه، سار، سطو، ثقلت خطأ حكايتاً في دوام ربي ذلتا غير ردا من بصورت عن حكاية تمثلها يومياً وبارحاً من نصر، ويعجز والبره حرمه لـ لؤلؤة الكريمة حب ركن في تش التي ح حكاية به عمله لدي لتلقي حده سادع بصريها سملي الحكاكي في حود حديد، يعلن به اعلا حكاياً من حكاية له حجب السامر رلى لانقلاب مقلاباً في ريب الحكاكي من سلاب في - ريل عاصره - حمريل كوكب مداري علاقه لحب نجاره رقيق اليد لمعاصرة حيط عكبر، حيوية الحب واستقبال دهشة لعيق انتظار الموت يقول<sup>5</sup>

أشعر أن نهلك المزدوج في حوارتي

كخنجر مفصص

ككوكب مغاري

يشتمني

يجالني

يشعري بحادي

وأنتي كتاجر الرقيق

يبيع كل امرأة ضميره...

أشعر في قرارتي

أن يدي في يدك الصغيرة

فرصة حظيرة

أن يدي

كغيط عنكبوت

تلتف حول الحصر والصغيرة

أشعر في قرارتي

أنك بعد نعمة غريبة

أما أنا .. فموكب هتني

بواجه الدقائق الأخيرة

ويجس ممزج سكب سكون نبي حكاية نصح وجودها في  
مجرى<sup>6</sup> الحكاية السارية في الوجود فيقول موجهاً لخطاب إلى  
الأخر / الأخرى؛

أوتذكرين الليل يلئنا بظلمته

وقللكه بضوئنا

وهو أنوقف لأشير إلى حكاية/ الوجود الجديد، الصورة لدى التي  
ليه العلاقة، الصورة الذي يقود إزاء ظلمة الوجود الكون. لتعطين  
لحكاية، لسي صاعده الشاعر يبدأ بسماع إليها حين وصفا رد ته هي  
موضع التذكر والاستماع ليقول<sup>7</sup>؛

استفاق المطر من نديك حين لمستُ  
عصفورين أو قمرين من عمل الشجاع  
يشع في ثفة على لغة القراشة

وهذا أتوقف لأشير إلى الحكاية الجديدة التي أحدث وجودها الشاعر بأن جعل الشاعر الوجود مدغمًا في هذه الحكاية. فالصورة أصبحت من هدير (الشديد، القمرين، العصفورين) وجعل القراشة توارى إلى هذا السور، وجعل القعة من هذا السور لسقف أمام متراج نوري وعطري، ولقوي، وحركي.... يقول (8):

هل نسيت كلماتها السحري

يُقلبُ كالأداة على نبي

يهي بأفهامهم وأيقظهم

من الرعشات ترعش

في مجاهلٍ أو معالم حمة الأمرار جسدها للجسد

روعة ترو على قطين منطوين للإبحار

مبحان التي أسرى في بيتا في كوكب النكبا

التقينا دونما جسدين بل روحين يتحدان بالرويا

والشعر هنا يحكي الحكاية لمن يوجه له الخطاب. يحكي الحكاية لعميد بهبه لعلائه، ولكن الشاعر يهش عمده بهبه الناصح ليعيد صياغتها. ليعيد تأويلها، لأنه يرى أن الشعر يؤولها تأويلاً حر غير تأويل لتذكر لعمد الخطاب في لحظة من لحظاته، برمع هذه المحاطبة إلى عالم غير منظور في الحديث، ليكون ذلك الإسراء الذي استدعى

حكاية الإسراء في النص القرآني، لتكون في المصور حين تنصور هذا الإسراء.

### أساطير الوجود الحكائي في الشعر:

اقتصرت هذه الحكاية التي يعتمد عليها النص الشعري وجود عدة ظواهر أسطورية تراها في النص الشعري الحديث منها:

### الإحالة على عالم الحكاية بالضمير أو الإشارة:

كثيراً ما نجد في الشعر بحال حكاية، قد نرى من غير من حكاية استحكم وجوب في عدة السامر على عليه حكاية، ربما نكتسب تستقطر ظهورها من حلال، والحف، فتجد لاحقاً في عدة الحكاية الصامدة. قد تدلّ حكاية في الظهور من الكلمات، سمى في كجائات لتلك الحكاية. قد بدأ منها بضمير في مثل قصيدة "دجيس" نغمية حروف الهجاء<sup>19</sup> التي يقول فيها:

هبطوا من أساطيرهم

من كواكب كانت نساء

وأنا كنت وصداً يواكب ترعاهم

كنتُ حراً تغياً في ليهم

كنتُ في الخطوات الشريدة وقع الهباء

أكتبُ الظن والمستحيلَ وعلى عليّ الفضاء

وحيث يقودنا التأويل إلى تحديد هذا الصبر العاتب. نجد أن في حاجة إلى قرن ذلك بعلام النص. نجد أن أولئك هبطوا من أساطيرهم

تدأنا من عالم الأسطورة إلى عالم الشاعر الذي كان رسداً يواكب  
 ترحالهم . فوجدنا أمام حكاية الشاعر التي تعطن وجودها أمام حركة  
 الحكاية لم يبق سوى حوله . نجد أننا أمام عالم ملاء حضوره على الشاعر  
 حتى أحدث له هذا الشأن الذي يحيل إليه يغير الحكائي وضائرت تزيد  
 المجهول حضوراً في الحس الذي يجعله حركة على شأن . ويصنعهم في  
 حال مستدعي معرفتهم . والاحاطة بينهم من الأساطير . من كواكب  
 كانت سماء . في يرفع لدى القارئ سماء لصبر « أنا » في هذه  
 العالم . . . . ليكون لنا تعاملهم مع وجودهم ليأتينا التبا:

**وأنا كنت رسداً يواكب ترحالهم**

**كنت حبراً تغياً في ليلهم**

لنجدنا في حكاية الشاعر أمام أرض من فضاء إلى  
 لفاعل من بدن مدني . وجوده في " في حسي عنده ليعبر  
 وجودهم من راسد من حبر الحبر في ليلهم . يكون الذي  
 يكتب الظن والمستحيل

**تكرار صوت الإحالة على الوجود الحكائي:**

لنحس لصح حكايته لمصدر نحي . الألوان المختلفة لقراءة ذلك  
 لوجود . ونقدمه في لصح . عبر تقديم صور محتففة لذلك لوجود فهي  
 لصح السابق نجد تكرار « وأنا كنت » ليهيئ لنا ذلك التصور حركات  
 مختلفة في هذه لكيسوه التي حات تستحضر وشكل تلك الحكاية .  
 في حركة لا تجعل الذات في حالة ثبات ولا تجعلها أيضاً في حالة حركة  
 متناقبة كما هو الحال في لسرد الحكائي وإنما تقسمها في حالة جدل  
 مع حركة ذهنية النص التي تنقطع مع القارئ ومع تكتويات النص . ومع  
 العالم الذي يكون منه . فنجد أن تكرار « وأنا كنت » جذلياً مع هذه  
 انقطاعات ففي الاستحضار الأول نجد:

### وأنا كنتُ واحداً يراكب ترحالهم.

حيث نحنُ لأننا هؤلاء. هؤلاء الهابطون من أساطيرهم لتتم فعل  
اسات مع هؤلاء بالرحض والمتابعة والمواكبة ثم سامي المعية الضية  
التي بعثت ذلك على استحضار الكيفية واستحضار التناور الذي يسأل  
عن ذلك لتعيد صوره الحكيمه لهذه الكيسوة بتجمل اكثر، ويعمل اعظم  
لتقول

### كنت حبراً تغياً في ليلهم

ليقول هذا لاستحضار للكيسوة إلى امتداد المواكبة والانصاح عن  
جدلية لعلاقة مع هؤلاء ليكون حالة الانحيا حالة الحر لدى بعض كثر  
ومعاد انجيل المواكبة والمتابعة

ليس سكر دحير ممصصا هذه الكيسوة بيت عنى ملامح  
هذه العلاقة مع هذا الوجه

### كنت في انقطاعات الشويدة وثق الهباء

لامر الذي نت معه فعل الدواب الشاعر في التفيض على حركة هذه  
لحكمة-

### أكتب الظن والمستحيل ويملئ عليّ الفضاء

من خلال التسمي بوجود الأنا وفعلها وتعبير فعل أولئك لأن  
معلمهم يسحب إلى وجود كينونة الذات وقملها

### الإحالة على حكاية سابقة:

ويظهر هذا الأمر في الشعر الحديث بصورة شتى يشير إليها فقط  
وذلك في مثل اسميها، الأسطورة، والقبع، واححاد الرمير، واستعادة  
تدوين القاري لبعض مآلث، وهذا ما سقعت عليه ها، لأنه يجلي فكرة





(تريق الدماء بتضحية

ويريق دماءنا الذي لا يحبه

سوى أن تكون العروق بأجسامنا

قارعة)

وهنا يستحضر تأويلات مصوص سالعة، أشار إليها استحضار  
مفارقة في هذا النص، فإذا كنا نستحضر قول السالف:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم

فإن نجد هنا تطمح مع هذا السوفال في ما قيل من دفعه معه نص

ممدوح حسب عهد به ليبارد في حجابك صبب دلت قدم الذي  
ينهل الرماح في ذاكرة الشعر العربي.

## الهوامش

1، أدونيس هذا هو صبي الأعين الشعرية 2 د سر "

2، السابق 268/2-270

3، السابق 259/3

4، نزار قباني، الرسم بالكلمات، الأعمال الكاملة 494 بيروت 1971م

5، السابق 494

6، ممدوح السكاف / علي مذهب لأطراف 39 العهد الكتيب العرب 1996.

7، السابق 39

8، السابق 39، 40

9، أدونيس السابق 399

10، صحيفة الأرياض يوم 14 ديسمبر 1995م

إذا كان الحكم على الأدب من زاوية  
النظر التاريخية فإن ذلك يعني أن وضع  
الأدب في سياقاته التي أفرزته يصبح  
عملية ضرورية جداً، وإذا ما كان الحكم  
مستنداً إلى أبعاد نفسية، فإن العملية

تعتبر حاصلة إلى « لدون » قبل كل شيء، والدون يحكم على العمل  
الأدبي من خلال وصفين هما هذا عمل جيد، وهذا عمل سيئ، ويبدو أن  
دلالة الجيد والسيئ، دلالات غير ثابتة، وإنما هي ذات إيحاءات مطاطة  
وقصصية تتغير مع تغير سياقات العمل، صدر حكم قيصي  
على عمل ما : « ذلك بقوه على حديثه حاصلة » أي يعني أن ما بعد  
عملاً جيد يحكم أن بعد عملاً سيئاً<sup>1</sup>، هذا من مقتضى من أمرين  
مهمين

**الأولى:** اعتماد الحكم على الفوق والآخر - طبيعة العمل الأدبي الذي يحكم عليه.

من حكماء من يرى من حكمه على بعض الأدبي من يعتمد  
بشكل أساسي على ذات القارئ وليس على موضوعية لقرء، وبذلك  
تصبح عملية القراءة في كثير من الأحيان عملية تستند إلى ذوق القارئ  
في صدوره الحكم على لعمل الأدبي، وأن العجوة إلى الحكم على عمل  
بأنه جميل لا يرجع إلى العمل نفسه فقط، وإنما إلى وعي القارئ الذي  
يصدر حكماً ذاتياً « فالجمال ليس خاصية في الأشياء نفسها بل هو لا  
يوجد إلا في الدهن الذي يتأمله، كذلك القلب الأدبية لا تكمن في الأعمال  
الأدبية ولكنها تسلط من قبل لقراء<sup>2</sup>، ولذلك فإن لقيمة في ضوء هذا  
لفهم تغدو نسبية وغير ثابتة.

وأما طبيعة العمل الأدبي فإنها مسألة مهمة أيضاً، فما هو العمل

الأدبي الذي يستحق أن يصدر عليه حكم قيمي. وهذا أمر يحتمل الأعمال الأدبية أعمالاً متفاوتة. لذلك لا بد من استثناء الأعمال الأدبية التي يحكم عليها حتى وإن كانت جمالية سليمة وهي ما يشار إليها بمصطلح kitsch<sup>13</sup>. «لأنها أعمال ذات قيمة متدنية لا تعكس أية أبعاد فنية أو جمالية يمكن أن تصادف قبولاً من جانب القراء. ولذلك لابد من التمييز بين لأعمال الأدبية من حيث قيمتها وداعيتها من جانب فني ومصنوعي فإذا كانت لأعمال الأدبية ذات قيمة فنية كبيرة، فإن قيمتها لابد أن تكون في وعي القارئ أكثر قبولاً. في حين أن لأعمال أدبية التي لا ترقى في شكلها ومضمونها إلى تلك الأعمال الرائعة فإن الحكم عليها لابد أن يكون معار محض من جانب القارئ وليس سلباً مهماً جداً، وهو ما هو عمل نفس الارتفاع لا يمكن فيه أن هناك عملاً رائعة وعظيمة كتبها من عظماء من أعظم الكتاب يمكن أن هي العاصم أو المعاصر من بعدهم عنها في حد الحكماء نفسها من الكثير من لفتا على أن عملاً مثلاً في العدم في العدم في العدم من عمل رائع يأتي صامويل جوسون يقول: «هذا عمل منقذ من العصر الإنساني»<sup>14</sup>.

وإذا كان حكم جوسون مبرراً فإن هناك بعض الأحكام التي تطلق دوماً في غير وقتها ويشتق من القارئ الذي يصف لعمل بأنه رائع وغير رائع دون تعليق وبرهنة، فعيب البرهنة والتعليق يجعل الفقيه أو حكم الفقيه أمراً صعباً لا يمكن إدراكه. لأن مفهوم لفقيه معناه مفهوم غير ثابت، وهذا يقود إلى الاحتكام إلى الدوق الذي لا يعمل ولا يصير

يتأسس الحكم لمسه إلى الدوق على عامل وجداني دوق يعتدل عن حكم مؤسس على المحجة والبرهان، فإذا كان الإعجاب بعمل أدبي يعتمد على عمود الدوق، فإن ذلك يعود على ممثله حلقية وإشكالية

يعتمد المسألة بشكل ما، وبخاصة إذا كان لحكمي الدوني لا يسند إلى معيار ما، أو إذا كان يستند إلى معيار يقتطف فيه ادواي الأخرى مما يجعل القيمة عملاً تردياً ذاتياً.

لا يمكن قصا، الدوق على دراسة النص الأدبي. لأن ذلك مفتاح أولي يمكن تحويل عالم النص من خلاله. فإد صادف لنافذ هوى في نفسه أو ميلاً للدراسة نص ما، فإن ذلك لا يمكن أن يكون غير معين أو مبرر. لا بد من ما ذهب إليه إميل شتاينر «في ن لقارئ بعد مبرر أو تعجيل إبعاده بنص ما شيئاً ثانوياً، مثله في ذلك مثل العاشق الذي يعشق محبته دون أن يكون مضطراً لشعر أو تحليل لسبب هذا العشق»<sup>4</sup>

وإذا كان نصاح الحكم على نفسه النص الأدبي من خلال حالة العشق التي يعيشها، سارئ فإن ذلك لا يعني أن جاب من لاهول أن يكون عمر. لسوء «و معب - مورد معبر عنه» على نعمتي لأنه يمكن أن يكون حظوة أو سحر. التحمل مع نفس اللا يفسر موصوفاً فديمه، وقد كان عمده «ن عجز منها في عظمته بشر» رفسر «ن استيها» يصيح أمراً غير منطقي

وإذا كانت حالة الاعتماد على الدوق عند القراء لعاديين أمراً عادياً لا يحتاج إلى تفسير أو كشف، فإن الناقد الحقيقي الذي يواجه نصاً ما لا يستطيع أن يتخطى من قاعليه الدوق إنما، ممارسته للقراءة وشعائه عليها «ولأن الدوق لا يبرر مطلقاً لدى الناقد الصان رفق يوجد في حلقه بقده، براه حين يتجه إلى العمل الأدبي المقود لا يهتم بالحكمه عليه وفقاً لمعيار معين، وإنما يحاول أن «يعصره»، أي أن يبين جوب لمنعه فيه حسب اعتقاده، ولا يهكاه يتصور أن يتناول الناقد عملاً صعباً في رأيه بطريقة الصان لأنه سيجد نفسه مضطراً للتو إلى الإجابة على هذا السؤال: لماذا يعد صعباً؟ وإذا كان من المفضل أن يدل على



### ثانياً: معايير القيمة:

إن كل نص أدبي مستودع لأسرار لا تتكشف لعيني المتعجل، وإن يحتاج إلى تدبر وتأمل وطائفة النظر، وهذا هو المحور الأساسي الذي يجعل عملاً أدبياً رائعاً ومنصيراً عن غيره من الأعمال الأخرى، ولكن هل من الميسر أن يكون هناك معيار واحد ثابت للحكم على نص أدبي معين؟ من هنا معايير مختلفة لابد من اعتبارها عند معاينة عمل أدبي ما حتى وإن كان القارئ لا يقصد إلى إصدار حكم لقيمه وهذه المعايير هي:

### 1 - فاعلية النص الأدبي وتأثيره:

يمثل نص أدبي فاعلية - سره في نفس القارئ - وذلك من خلال عملية القبول والاستجابة، **لأن قراءة النص توقف** في نفس القارئ مجموعة من الأسئلة التي يسألها حينها، فهدف من أهداف معاينة هذا النص، وفك أن يكون هذا المعيار مثله في موضوع خاص، فيمكنه ولكن طاقة النص مؤثرة في نفس القارئ، لأنه يهدف منه فاعلية التعامل مع النص من عدة أوجه، لأن كل نص له أثره في نفس القارئ، فاعلية النص كونه هو الفاعل عند قولنا مع "برز"، الذي ركز على القارئ ومسحة السحنة القائمة للتعامل مع النص بعد أن مهدت سلطة المؤلف وسلطة النص على حد سواء.

وقد عمد ياقوت إلى الالتفات إلى عنصر التأثير المتخصص في النص الأدبي، فالتأثير "Wirung"، هو أحد لعناصر المهمة والمتحققة في عملية التواصل أو تلقي النص الأدبي، إذ تنشأ نوعية النص ومرتبة من خلال تمثيل عناصر التأثير، وليعلم والشهرة السابقة، إذ إن أفعى لا يسطار بعد معياراً لقيمة الجمالية<sup>8</sup>، وهذا من شأنه أن يجعل التأثير عنصراً معياراً من عناصر تشكيل المعيار الجمالي للحكم على النص الأدبي.

ولا يربط لتأثير فيما يتصل بعملية لتلقي وحسب، وإنما لتحمل بعداً آخر، وذلك من خلال لتأثير الماريخي Wirkungsgeschichte، وهذا يعد معياراً للحكم على عمل أدبي في سياق تاريخي، إذ إن أعمال بعض الأدباء، تمثل في فترة تاريخية تأثيراً يُلغى من غيرها في قرون من لغز، حتى إن Walzel يرى أن الأعمال الأدبية لابد لها أن تؤزل وتغيم من لاجبة لغبية والمعمودية من خلال ارتباطها بالرمز الذي أنتجت فيه<sup>(9)</sup>.

## 2 - التوتر Die Spannung:

إن معيار التوتر معيار أساسي في القصة، هو نفسه لأنه يفقد لقارئ إلى المدهج، ولا مخرج مع نص الذي قد قد سي، يرتبط ارتباطاً شديداً لإحساس، وسيف و <sup>(10)</sup> التي تجعل القارئ صفرًا ساحر مع الأفراد من ذرة عادية، رند بهياً مثل هذا سر من خلال صفا من صور ب مسوبة فارة على انحراف الذي في نفس معر لاخره سو- سي تابع في لص، والشعر الذي يصف موارث الحياة هو صنف شديد الالتصاق بالمشق والاضطرابات، لتأنيح على اليد والفجاجة، وربما يكون لتوتر قدر العاصر الفاحلية على ترويد الفعة بالديناميكية والحيوية في ان واحد<sup>(11)</sup>.

لا يستطيع أي قارئ أو قارئ متحمس أن يحمي لحظة التوتر التي يدن بها إلى عالم النص فالنص الحيوي بما يحمله من صور ومشاعر وعواطف وصيغيات، لابد أن يشير الوعي الخاص بالقارئ، لأن لهم العقلاني لبعض الأدباء، يجعل عصر التوتر شيئاً ثانوياً لا سطوي على كبير فائدة، مما جعل ليون يدل يعتقد أن لقارئ القائد الذي يفهم كتاباً

ما بطريقة عقلانية دون أن يحقن أي شعور معين في عملية القراءة، فإنه  
عدة منهم العمل الأدبي كما يفهم دهر الحسابات الجارية»<sup>11</sup>

### 3 - الزمن:

لقد ذكر دولفنج كير عصر الزمن على أنه معيار من معايير  
الحكم على القيمة، فإذا ما كان هناك عمل بطل مدة معينة رمسية طويلة،  
فإن ذلك يعني أنه ذو قيمة كبيرة. أما الأعمال التي تتروى بزوال قراءاتها  
أو سماعها لأول مرة، فإنها لا تحدث قيمة تذكر. وهذا لا يتخلف أثراً  
مهماً، فهناك أعمال لا تزال باقية ويقاؤها لا يعود إلى قدمها، وإنما إلى  
القيمة المتحصلة منها. كما يدي بعض معيار الحكم على نصوصها،  
وهو الذي يجعل من سببي رغبة حداثتها في حين أن قديمها لم يجر  
لهم ذكر. فالزمن لا يقيس عملاً لقيمته لأن هناك عدداً ضئيلة جداً  
ممتلكات قيمتها، فاعلموا، نحن نعلم من لغز يحتاج تصحيحاً لإدراكه،  
وهنا يمكن الاستدلال على أنه خطأ واضح ومفهوم البهرجة، أم لا لشعاع  
فهذه الزمنية ذات مدد كبرى، ومسوحه زمنية لها حصرها في  
تاريخ الرواية العربية على الرغم من أنها تعد رواية قديمة جد

إن قدم العمل الأدبي أو حداثة لا يمكن أن يكون معياراً للحكم  
عليه حتى إن لقد العربي القديم عدش مثل هذه لتجربة عندما وجد من  
قتيبة أن بعض القاد يقدمون شاعراً على آخر، وليس له ميزة سوى للقدم  
فرفض مثل هذا الأمر، وجعل مقياس الزمن خارج حدود تقييم الجودة أو  
الرواية في العمل الأدبي<sup>12</sup>

ولذلك فإن معيار الزمن لا يمكن أن يكون معياراً من المعايير التي  
يفحص بها على جودة الأعمال الأدبية أو روايتها، يقول كيرس «لا بد من  
رفض عصر الزمن من الحكم على القيمة، فإن الأعمال التي سمر  
حضورها حتمين منه وأكثر قد أثبتت قيمه لا يمكن أن يكون حكماً



صائباً<sup>124</sup>، وعند ذلك مهد سيقول نقاد القيمة في الأعمال الشعبية مثل الميراث الشعبية التي لا زالت حتى اليوم تحتل دماغه وتأثيراً في نفوس لقراءه والسمعين، هل السير الشعبية أعمالاً أدبية راقية تمكن الحكم عليها من خلال استمرارها الزمني..

#### 4 - الموثوقية:

تتمثل موثوقية العمل الأدبي في كونه عملاً أصيلاً غير قائم على المحاكاة والتقليد لأي عمل آخر منعكس فيه الأحوال والمجدة والابتكار، ومتجسد فيه رغبة العالم الخاص بالمدى، لكن ذلك معيار الموثوقية معياراً أساساً لتحكم على مستوى النص لا يفي به نص لا يفي به نص ولم يقرأه من قبل خارج القرون، وبما أنه العمل ليس يمكنه أن يعكس إلى الشعور بالقيمة التي نتجدها في النص الأدبي.

في موثوقيته، فهو لا يحد من سحر النص ولا يفسد لكنها لا تعد ممارسة نقدية تكسب من بعدد من الممارسات غير الخبيثة في النص الأدبي، من منه ديب في أدب تحرير نفسه، لأنه يعبر بضمير، فقد دخلت في إطار الشك والريب، ولكن دخلها في هذا الإطار لا يمكن أن يكون حكماً يتصل بالقيمة، وإنما يتصل بأشياء خارجة عن روح النص، ومع ذلك فإن هناك دراسات كثيرة تناولت هذا النص كشفت عن جمالياته لشكبة وعن مصاعبه الإنسانية، دون أن تأبه بموثوقية هذا النص وعدم موثوقيته.

#### 5 - التفسير:

إذا كانت معايير من مثل الرمز والموثوقية تقع خارج النماذج المباشرة مع النص الأدبي، فإن لتفسير بعدد قاسماً مباشراً مع النص من خلال

الرجوع إلى تحليل عناصر النص المختلفة الشكيلة منها والمضمومية، لأن عملية التفسير نظر إلى النص على أنه كل متكامل تدرس فيه العلاقات بين عناصره الجزيئية وبنيته الكلية، أو تدرس بنيته الكلية في علاقاتها بالعناصر الجزيئية<sup>(15)</sup>

ومع أن التفسير تعامل مباشر مع النص من خلال الوصف عند أهم عناصر التي يتشكل منها، فإن هناك مطلقات للتفسير تختلف باختلاف منهج الناقد الذي يقارب فيه معاً من المصوح، فالقد الاجتماعي يركز على العينة الاجتماعية، والقد الوقي يركز على الوقائع التي تربط بين الأدب وواقع وقت ذلك، وإذا كانت بعض ألف ماب العدة لا تشمل على موضوعه عند هذا منهج لتفسير يفرض على أحد جمالي، والناقد من يكتفي جزيئياً بالتفسير لا يفرض إلا عملاً بعدد قيمة كما تربط هذه بعض - بعض عنفة لتفسير لا يثبت بقدي مكتعباً لتفسير يركز من هذا المنبر يفرض على حكم جمالي مسبق بعظمة تلك الطريقة<sup>(16)</sup>

إن هذه المناسبات تتغير من عنصر جمالي في النص الأدبي لا يمكن أن تكون معايير نهائية، لأنها تعصب إلى مرجعيات مختلفة ومتنوعة، فالبعض في جماليات النص الأدبي لا يمكن أن يحصل بالمؤشورية وصمود عمل من الأعمال مدة زمنية طويلة، لأن هذه الأشياء تعد خارجة عن العناصر التي يتألف منها النص.

وهذا كان لتوتر والتأثير التاريخي والتفسير عمديت ترتبط ارتباطاً عضواً بالجانب الجمالي المتولد عنه في بعض الأحيان، فإن هناك بعض القراءات التي لا تنفتح إلى هذه العناصر - وإنما تلجأ إلى معايير النص وفق أسس أو معايير فردية ذوقية حتى وإن حاول بعض لدرسي أن يجمعوا الدوق معياراً ثابتاً، لكنه معيار غير ثابت لأنه حاصص لا يديولوجي

الناقد الذي يدرس فعل القراءة من جانب أخلاقي يلتزم به صاحبه، فالناقد لماركسي أو لاشتراكي لا يستطيع أن يبتعد عن الالتزام لأخلاقي الذي يؤمن به عند قراءة نص من النصوص.

ومن هنا يبدو أن قواعد راسحه للقيمة غير ممكن بدرجة تامة أو كاتبة، لأن عملية ممارسه النقد لا تتخلص من الخراج الفردي أو المرجعية الفردية. إذ لا يجوز الحكم على عمل ما أبداً من خلال عي النص أو فكرة بمصنوع لمرس الذي افروءه، فالحكم يجب أن يطلق من خلال ماهية النص.

### ثالثاً: الممارسة النقدية والقيمة:

إن من المهم في نص ما، تفتقر من شدة أخرى بعد تيمناً لهذا النص، فلا يمكن لذلك إلا أن يقول عن ما في النص من دور في سوسج فيه أن هذا النص يمثل قيمة ما حتى أن كاتب قد القيمة بسيطة لا تتعقّب بـعمل كنه ما يحسن بعض لظهور ليس يتحدد في هذا العمل، وبخاصة الملمعة لشي يمكن أن تعد هي الأخرى معياراً مهماً من معايير الحكم على النص الأدبي، فقد عدّها ميل شتايجر معياراً أساسياً من معايير الحكم على العمل الأدبي وأطلق عليها Sprachgerecht، لأنه يرى ذلك لا يمكن الاستغناء عنه في الكشف عن جماليات النص الأدبي، ولأن نص ما هو إلا من لغوي فإن ذلك يعني عدم تجاهل هذه المعايير في الحكم على العمل.

وإن شئ، يتعلّق في عملية القراءة وبعد شيئاً أساسياً هو العنوان الذي يثير الرغبة في قراءة عمل ما أم لا، وأن لحظة الإعجاب بعمل ما أو عدم الإعجاب يمكن أن تكون متشعبة بالعنوان الفني يمتلكه النص الأدبي،

ولاحضنا في عمل ما خطوة أولى لممارسة فعل القراءة حتى وإن كانت هذه القراءة غير متعمقة.

لقد صادقت لقيمة في مراحل تطور قراءة النص الأدبي كثيراً من الآراء ووجهات النظر التي تنطلق من المرجعيات التي يسبهاها كل منهج من منهج القراء، أو كل ممارسة لقراءة تعتمد على مرجعية خاصة بها، فالممارسة التي كانت تبحث في حياة المؤلف وتطابقها مع النص كانت ممارسة تجد عابثتها في مثل هذه الإجابة. فالقيمة تظهر عندما يملك المؤلف سلطة، ويستطيع القارئ أن يصل إلى المطابقة بين سيرة حياة المؤلف وبين النص.

فانهج لأحمد مكي وأحمد مكي، النص غير ذلك كانت تقرأ الأعمال الأدبية من وجهة، لأنها تبحث في ظروف الخارجية التي تتصل بالعمل الأدبي. لكنها لا تسعى إلى كشفه من حيث به بيئة لهو عميقة. ثم بعد ذلك نلاحظ أن النص ليس من كونه مركز النص. وبعد ذلك نص لنشأ تاريخياً بعيداً عن القراءة الداخلية والمجهرية للنص. وعندما تصبح القيمة غير محكومة بمصاهير جمالية، وإنما بمصاهير غير جمالية. ولذلك نعتبر عملية الحكم ليست تابعة من جوهر النص وإنما من الأشياء الخارجية والمحيطية به.

وعندما لا يكون التركيب مصحفاً على النص وإنما على الأشياء، المحيطية به التي يبحث عنها باحث ما. فإن الحكم لا يمكن أن يكون مغللاً أو مبرراً، إلا من زاوية التطابق بين النص والأشياء المحيطية به. ولذلك فإن أي حكم قيمي يصدر على النص لا يمكن إلا أن يسبح من زاوية نظر واحدة. وهذا شيء لا يجعل الممارسة النقدية ممارسة دأب بعد جمالي. وإذ دأب بعد يسعى إلى البحث عن التطابق بين رؤية المؤلف ورؤية النص، فقد

قال تين وهو يمثل «التبار الوصفي» حتى تعهد بترك وتحكم عليه يجب عليك أن تعرف وجدانه وحياته» (18).

وقد شكل عزم التأويل مدخلاً مهماً في المحاولة للوصول إلى لفظة الحقيقية للنص. على الرغم من أنه قد مر في مراحل تطور بتدريج من سيربح الذي مادي بالعلم الدقيق لماسي لصح ودلتي لدي ركر على لفهم verstehen \ أكثر من الشرح Erklärung لتعمل و شترط لمره السابقة «Vorerkenntnisse» لعني النص العام (19).

وإذا كانت المسألة الأدبية والتاريخية مسألة مهمة جداً في التأويل عند هانز جورج غاردر فإن ذلك يعني أن الكشف عن نسبة النص الأدبي ترتبط بمفهوم النص الذي يسعى إلى التماس مع النص فقد قل عدد من بعده طور «نساء العنصر التاريخي» من حكم مفسر للعمل الأدبي، ولدينا يمكن فهمه من خلال ريشة بالحسن من خلال وضع لا قار أي أن يكون نصوصه تدل على فهم النص الذي يرسط برص حاضر» (20). «ولذلك تتغير قيمة النص الفسر بتغير الزمن»

وإذا كان هذا هو الحال مع النص التاريخي والتاريخية والفلسفية التي تعتمد على خبرة القارئ وعلى تجربته ومعرفته لقبليّة، فإن معاييرها لم يكن حاليّاً فقط هي مغريهم للأعمال الأدبية، ولذلك فإن السؤال الذي يطرح هنا؟ هل دراسة القيمة بقوة على معايير حالية فقط على معايير غير جمالية

من السهج الشكلاتي، لم يلتفت إلى معايير غير شكلية في البحث عن جماليات النص الأدبي. إذ إن كفاءته تتأسس على العناصر الجمالية، فالمعيار الذي يحدد الشكليون لروس أرباً يظهر أيضاً في التقويم الجمالي في مجالات أخرى. «إنه الجودة والمجازة، والعبارة المحروقة لا تسلي إلى السامع كمفهوم مباشر. فالألفاظ لا يلتفت إليها كالألفاظ كما لا

يستجلي مدلوله لمشرك بدقة و شجابه للمبديل المتداول من لغة  
تكون متجذبة بلغة لا بد للغة من أن تعبر صفتها بمص د مضاع إما  
في اتجاه استخدام الألفاظ السالدة أو في اتجاه البريرة وذلك قبل أن  
يتمتع إليها العر . وهكذا يتحدث فكتور شومسكي عن شعر انه  
يصوغه من جديد . ويتجه بها نحو الغربة . ولكن معيار لجد هذا كان  
متشراً على الأقل في الحركة الرومانتيكية<sup>(21)</sup>

ولكن معياري القيمة والمفاحاة معياران سببان لأن ما هو جديد في  
لغة ما قد يصبح عادياً في لحظة أخرى . وما يحدث مفاحاة من خلال  
جدة الانشعاب للوعي قد صدر امر لا نحن مفاحاة . او ان هذين  
المعيارين يمثلان لمكرر . نفس الذي قد فقد نفسه غيبة . لأن  
القيمة الخاصة هي لاخرى قيمة سببه . وعلى حد اساس لا يمكن  
لاعتبار إلى قيمة ثابتة راسخة في العمل الفني

وفي ضوء هذا يتصور بلقيس حـ بـ السكتات في معاينة الجدة  
والمفاحاة : ما عويت حمى سيروية التاريخ والتفسيرات في مرجعية  
المحول ومصر صبح شكله رديف النص الذي عند مدني في  
طاز رماسي ومكاسي واحتفائي من خلال شروط نوعي الجمالي انكس  
مائه - أي النص - يمكن أن يحتل في مرتبة رماسيتين مختلفتين بهذا  
قيماً سطحياً أو إيجابياً في هاتين الفترتين المختلفتين<sup>(22)</sup>

بعدد الالتفات إلى مسألة الرمز أو سيروية الحقب في التعامل  
الجمالي مع النص الأدبي مسألة تمثل مكانة مهمة . لأنها تعدد مركبة  
على ن التعبير أو الأحكام الجمالية سواء أكانت إيجابية أم سلبية . فإما  
لا بد حاصمه لتسطه الرمز ووعي أفرادها سواء الوعي الفردي أو لوعي  
الجمالي بعينه من النص . ولذلك فإن القيمة الجمالية يمكن أن  
تجس على القيمة الأخرى وتصب في اندجارها بشكل تام . لأنها لا بد أن

تناسب مع لوضع الاجتماعي والروائي، وكذلك تعدو القيمة غير قادرة على امتلاك معايير ثابتة.

وقد جاء «النفق الجديد» في سعيه الدؤوب لمعارضة الممارسة الاجتماعية والامطباعية والتاريخية في دراسة العمل الأدبي وقد تمثل هذا عند أهم أعلام هذه المدرسة وهو ريتشاردز وليوت وغيرهما. فريتشاردز ذكر على القيمة من خلال كتابه «لقد العملي على استجابات لقرء الذين يتعاملون مع نص أدبي ما»، وقد جاءت نتائج الحكم على العمل الأدبي متعارضة، لأن حكم القيمة ارتبط بالمساجات التي مارسها هؤلاء القراء. وفي أن يكون حكمه مطلقاً من العوامل الأدبية الخاصة

وقد ذكر ريتشاردز في كتابه «تصنيف الأدبي على معايير متعددة استعمالها» هي تلك الشهور واسعة والهدوء، وهذا هو عناصر شعرها في هذه النظمي وقد هو في تلك الجهد على النص على سياقه لا على ثباتها على أنه به مشكلة ومعلقة

وإن كانت المسكلة عند ذلك غير مفهومة القيمة جمالية غير لرمس من الظاهرية قد ركزت على دور معاني، لذي لا بد له من يمارس نوعاً من لفهم المسبق وحسباً من القضايات والتوقعات بين بواسطتها تقييم خصائص العمل المعاصر ومن أهم علاء الظاهراتية الذين وقعوا عند قصبة لقيمة هو الناقد البولوني رومان انغاردن، وتلخص تصوره لقصبة لقيمة فيما يلي:

أولاً: إن العمل الأدبي الفني يكون ذا قيمة فيه في الوقت الذي يمتلك فيه تحديد konkretisation قيمة جمالية

ثانياً: يمتلك التحديد قيمة جمالية إذا ما استدعى استجابة قيمة مناسبة من خلال الخبرة الجمالية.

**ثالثاً** إن الاستحباب للقيمة يكون مناسباً إذا ما أبرزت قيمة جمالية موجودة في العمل الفني نفسه.

وأخيراً ومن ثم تكون القيمة الجمالية موجودة في العمل الأدبي نفسه إذا ما امتلك هذا العمل قيمة فنية<sup>241</sup>

لقد أعطت هذه النقاط القيمة ابعاداً تتصل بالفناني الذي يصبح قادراً على التعامل مع نص ومحدد «... ولكنه في تحديده هذا يمتلك فاعلية جمالية ناتجة عن القيمة الفنية، ولكن النص الذي يمتلك محددات تتعامل معها لقارئ على أنها غير محدده Unkonkretisation يجب أن قللاً، وأن الذي يفهم بهذا العمل هو لقارئ الذي يحسن من خلال فعل القراءة هذه للاستحباب - في نص عذب يصبح قراءة بعداً عارض مرة بعد المرة. ولكن لا بد من عذاب عملية التوقف عند الاستحباب كسب عن القيمة الجمالية التي تبني عهد ميثاقها

وقد كانت بمرافق J. A. G. في النص الأدبي عنصر أساسياً من العناصر التي يصاحب نظرية صوفي عند مرور بشكل خاص، وإذا كانت هذه نظرية تدرك حسب نظام نص، فبعض المؤلفين بها قد أحلت مكانها بمرافق لقارئ، ولما كانت بعض المدارس السوفيتية لا تركز على القارئ، ولعلي وظيفته وأهميته من نظرية التلقي أعطت لقارئ دوراً أساسياً لأنه أصبح أساس المناظرة النقدية.

وتجلى أهمية نظرية التلقي في تأسيسها مطلقاً أساساً يستمد في اشتراك على الجانب الواسطي في نظرية الأدب، وإذا كان بدوس قد أطلق في نقد الوصفيية ولقاربع الذي وجد بهما لأدب في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية واعتمد على مقولات الشكلانية الروسية فإنه وعلى المسألة لدرجته في قراءة النص، لأن النص يعبر سيروية السرايع. إن الدات القارئة تمتلك في كل مرة رؤى جماليه يكشف عنها من خلال



قراء العمل في مراحل تاريخية مختلفة، ومن هنا تبدو قيمة كل عمل في حلال لقراءة وان قيمة كل عمل تتاح على القول التالي:

يكون لبس الأدبي أكثر قيمة كلما كان فاعلاً في كسر ترسيمة الفهم والحكم الثابتين، وكلما حقق إسكانية عميقة جديدة<sup>(25)</sup>.

وفي ضوء هذا لسطور فإن التحويل على وفق النوع من عقلية  
العهد وربطها بالجانب التاريخي يكشف عن أن قسمة كل عمل في تعدد  
مهمة كلما استطاع لعهد الأدبي أن يكرر أو يوقع القارئ، ولذلك فإن  
خبرة الجمالية التي يمتلكها القارئ تصبح ذات فاعلية أساسية في عطاء  
العمل الأدبي قيمته واهمته ومن هنا فإن احتراق أو كسر افاق  
التوقعات لا يهبط إلى كسر أو يفتح عينا جديد من بعد  
عادة الاعتبار إلى ما يحيط بهد من هيمنة الأيديولوجية، وعلى هذا  
الأساس فإن عذاب نفسي كقول "مستحيل" في "عصا" لا يسمي بشخص  
الجانب الجمالي على طريق لفظة "عصا"

وهي قد تم من قبله لكي يجد مكانه نفسه في المص  
الذي، دونه بقي المصور من صرح كبير من ألسنه جهه لثي  
تصل بهذا القصه لإشكاليه. يقول إن تعريف الأدب ككتابة ذات قيمة  
عالية يعني أنه ليس كياناً راسخاً، لأن الحكم القيمة متغيرة على مر  
هائن، وقيمه إعلان لصحيفه يومية. يقول بتعريف العصور ما لقيم فلا،  
وكأن لا ارسل زعمي يقتل الأطفال العاهرين أو يجعل لمريض اعتقدي  
أصحوكة للجميع. وكما عكس للناس و يعالجوا عملاً بوصفه فلسفة في  
أحد اقرون وبدأ في القرن الثاني والعكس، فبهم قد يتناولون رآهم  
بشأن الكتابة التي يعتبرونها قيمة، بل بهم قد يتناولون آراءه بشأن  
الأسس التي ينطلقون منها للحكم على ما هو قيم وما هو غير ذلك.<sup>36</sup>

يتبنى هذا العهد للفقيه من حلال عصرين، العصر الأول هو تعبير

لقيم بتغير العصور والذائقة الأدبية لمجموعة من الناس في وقت محدد يمكن ملاحظتها في عصر آخر، وأما العنصر الأخير فهو يقوم على أن لأعمال الأدبية تفتقد قيمتها عبر مرور الزمن، لأن مصطلح الآداب المحسنة مصطلح متغير، فقد يشتمل عمل من الأعمال لأدبية في زمن ما بأنه عالي القيمة ثم يستبدل هذا الحكم في وقت لاحق، فهي زمن ما يمكن أن تقيم العلاقات والمقدمات أو تصيده التعقيد أو تصيده الشرع من شأن أعمال أدبية تحمل قيمة عالية، ثم لا يلبث أن ياتي وقت من الأوقات تحسر فيها هذه الأعمال قيمتها، وذلك حسب الفرد أو الجماعة الذين يصدرون حكماً على الأعمال الأدبية.

ولما كانت الأساس لا يتم تحديث مصطلحها بل من هذه العملية تناسس على هذا من لقاوي ومصطلحات، ولما كانت هذه المصطلحات هي لوسائل إسي توجه بها خارج عمل أدبي من وجهة تكون مقتصرة على مطاوع قضاة وشخص هذا الأساس من كل الأنسب لأدبية تعد كتابتها ريو بعد لا منه من قبل شخصيات سي عرف كل قراءة لعمل ما في في حقيقته عند كتابته من قبل من عمل من تقييم سائد له يمكن أن يمتد إلى جماعات بشرية جديدة دون أن يتغير في سيروية متداهة هذه، وهذا واحد من الأسباب التي تعسر أن ما يعتبر ذهباً هو أمر متقلب ومتبدل بصورة تلفت الانتباه<sup>(27)</sup>

إن الآراء التي يقدمها تيري إيهلستون ليست اعتباطية، وإنما قائمة على أسس تتعلق بالعمل نفسه من حيث أنه يمتلك قيمة حاصلة للتعبير مع مرور الزمن، أو أسس أخرى تتعلق بالمؤول الذي يدرس هذا العمل في فترة من العتبات، فالقيمة بعد ذاتها محاطة بهالة من القدسية العاصفة التي تتركز عليها كثيراً من نظريات المهيم، التي اتحدت الإنسان محوراً له، وذلك لا بد من الاعتقاد أن القيمة لمصاليه ليست مطلقة بشكل

معنى، وقد ربط بوقف محدد وشخص معين، كما أنها مرتبط بالشروط التاريخية والثقافية، وقد ربط إيلنور القيسم بالإيدولوجيا من خلال فهم لها، وهو فهم يعود على أن الإيدولوجيا هي سلك تصبح من الشعور والتقييم والادراك واعتقاد التي يربطها نوع من العلاقة بالمعاني على القوة الاجتماعية وعادة إساحتها ويمكن لها أن يوضح من خلال مثال أدبي أن مثل هذه العنايات ليس مجرد حصول خصوصية وشخصية، فهي دراسة لشهيرة السعد التطبيقي (1929)، حاول السائد أ. ريتشارد أن يوضح كيف يمكن لأحكام القضاء أن تكون بروية حقاً ودية تماماً.. إذ ليس ثمة تأويل تقدي أدبي خالص<sup>(28)</sup>

[illegible][illegible]





ابن المقفع هو الرائد الثاني للكتابة العربية بعد عبد الحميد الكاتب. وقد اتجه إلى أغراض اجتماعية وسياسية لم يتجه إليها عبد الحميد، وقد كان أول كاتب تنقّلت بأدبه في العربية، فلا تزال أذكر قصصه الشائقة لمحنة<sup>1</sup> التي قرأتها في كتابه الرائع (الكليلة ودمنة) وكنت حينئذ لا أتجاوز العاشرة، ولكنه كان يجذبني - بوضوح المشرق - إلى مثابعتي دون سآمة أو ملل، وكنت استوعب، وألف في لذه وشغف، فإذا ما نهضت إلى الساس كانت تحور السمر وأداة الحديث، ومهما يكن من أمر هذا الكتاب فقد جعلني عصب من شفع في من لطيفة بعد ذلك، ثم بعد ذلك سبقتني من لطف من لطف هذه لظرفه العذبة حتى أنشأه بلأ نوره في تحديده منه حديث 'المحب المعبود، عبر كثير عليه أن سطر من لطفه شجعتني أن لا أزل.

وقد لاحظت أن أدبها الكبير قد أكثر من الحديث عن الصداقة أكثراً يدعو إلى الدهشة والحب، مما يكاد يفتقر واحد من كتابيه معلو من التصريح أو التلميح بما يشترط في نفسه من العواطف الانسانية لرقيقة، ثم دعني إلى الشقيب في حياة الكاتب، ودراسة تاريخه لأعلم ما جلبه إلى هذه العلاقة الاجتماعية ذات الأثر البعيد.

وقد تصح لي أن عبد الله كان صديقاً قريباً لصغيرة محسنة من لأديبا، والشعراء، حيث يقضي معهم الأمسيات الصالحة في سمر ممتع لديد، وقد عاقبه هروبه يوماً ما عن منتدى صفيانته حتى ليهم حبساً بين عمن وفاته وولائه ودماء براعه اليليع باليعبير عن عواطفه البهية، منقت السمر، وأدار السلاخا.

وقد تحدث بعض الكتاب عن الجودة والأصداغ، مما جذب لأحاديثهم جاذبيه مدعسي إلى التعليق عليها وما شعرت بارياب كبير إلى تحليلها وشريحها. لأن جل هؤلاء في الواقع يقولون ما لا يفعلون، فهم يسهبون في الحديث عن الوفا، والسمع والإيثار، فياد رجوع لباحث إلى تواربهم المظلمة، وجدها تنطق بالقدر والحقد والكيد.

أما ادبيبا المكبب فهو تاريخ سبيل محيد تفرقه متخفص رؤسك إحلالاً لفاعبه وتنسابل - كما أسابل الآن - عن هذا ادبي ملك عواطفه وحكم مشاعره، مما يخصص يوماً إلى منطق الحقد، وله تحطفه سوارب الهوى بل سار في طريق لأحب مشعب تحدره الكرامة والعرة، ويرفرق عليه ظل وأرفق في الليل والوقا.

وأما كتاب هذا لاسان عربي. لديه، ثم سبب في الرسة ما يملك من مال وعقد. فإن س منطق مدعسي في حبه به رمدية نظره فيه رحيمة، فذكر أكثر من سوا في الصحة بالفسر. فإن دلي ما يجب عن الإنسان نحو صديقه لأمين ربح سبب أن هذا ككثرة دس. ركن عبدالله لا يطرأ لربي لأحد س صفة. لعمري سبب س ردة. و حكام فقد شاء القدر أن يمتعه أمام الناس ليظهر في ثوبه الشفاف، ولقد أنتهى الامتحان الرهيب بجراح ابن المظفر. وأصداره في ميدان الكرامة ابهر تنصار

كان عبدالله صديقاً حميماً لعبد الحميد الكاتب فقد ترسلا حنية من الدهر، وأعجب كلا الرجلين بصاحبه عجاياً ر شأ، وحين عصفت رياح الزمن بالدرلة الأموية، ذهب لعباسيون بتعقير أوليائها في كل مكان، فر عبد الحميد إلى صديقه وحتياً في بيته مدة كان فيها موضع التكرم والإكبار وشأ. طالعه لأشأ أن يقف أرباب السوء على مكانته، فأبلغوا الخبر في سرح من يبرو إلى تحليله الصفا، وفاجأه الطلب لدعق في

مرسل بن المقفع، فقال رسول الخليفة للصدّيق: يكما عبد الحميد<sup>2</sup> عدل كل واحد منهما (أنا) حقاً على صاحبه، وأوشك الحمد أن يقدموا ابن المقفع لولا أن صاح بهم عبد الحميد. قائلاً: ترفقوا يا، فكل من علامات يعرف بها أن تعرف، فوكلوا بما يعصمكم. وليس من البعض الآخر إلى من وحكمه يذكر له تلك العلامات، ففعلوا كما أشار. وانصاع لهم عبد الحميد فقتلوه

فهذه الحادثة وحدها - على فرض صحتها - كافية لإثبات مروءة ابن المقفع، وهي تثل دلالة ناطقة على أن الرجل ينقد بما يوجهه على غيره من حقوق الصداقة والوفاء، وماهيك من سدل معصية تصحبه رحيمة في سبيل صدّيقه، وكما قيل: «الجهود بالنفس أقصى غاية الجود»<sup>3</sup>

ويدهي أن الذي يقدم نفسه ضحية لصاحبه لا يتروّد غظه في انفاق ماله عليه، بل يقي كأي عميل إلى أي معة من الخير يورده من معش، وكما يبد من شروك الخليفة في سبيل أحد من، فموقفه في هذه لياب لا يدح تح حد - كنس أن يدك على سبيل حال موقفه مع صدّيقه العمارة من هذه - هو كصديق كات - قد كان عملاً لأبي جعفر المصور على الكوفة، وكان ابن المقفع ذلك بها، فبيضا هو ذات يوم عمده ورد على عمارة كتاب وكيله بالبصرة، يعلمه أن صبيحة جوار صبيحة بباغ وأن صبيحته لا تصلح أن منكها غيره. وشبها ثلاثون ألف درهم، فقرأ عمارة لكتاب وقال: ما أعجب هذا! وكلت بشير عيب بالابتهاج، ومن في جدب وإملاق، ثم كتب بامر يبيع صبيحته والتوجه حبشاً إليه.

وسمع عبدالله الحديث، فقام إلى بيته وكتب إلى الوكيل على لسان عمارة

ما بعد فقد كتب امرنك يبيع الصبيحة ثم حصر لي مال فلا تبعي



واشتر لصيعة الأخرى وهاك ثمنها، ففعل لوكيل ما أراد، وها، الخير إلى عمارة فاجده العجب من ذوق ابن المقفع كل ما حد ثم قال له مد عباً بعثت بثلاثين ألف درهم إلى لوكيل، وكنا في حاجة إليها؟ فعدل له من ثوره؛ وإن عندنا الفضل، ويهث إليه بثلاثين ألفاً أخرى.

فهل ترى بعد ذلك صديقاً كعبدالله يدفع عن أصفيائه العون بل بنفسه وماله؟ وهل يلبق بها أن تعمل حديثه عن لصداقة بعد أن صحى في سبيلها بأكثر من الواجب وجعل نفسه المثل الأعلى للصداقة لبيده

ومهما احسب لأر، في الصديق، فقد كان لأدب الحكيم برقعته إلى صولة عالية؛ يبعده في مرتبة فوق مرتبة الشمو، وكثيراً ما عقد بينهم مودة طرفة برقع حبه من عمن عده، رعد في بعض الناس، أن بالصديق من منى، لا تخ، ففكر سرور في وجهه، يرى بدل عن صحة ما سمع فقال: بعدا له منتهى، فاحسب من سبب الزوج والأح نسب الجسد.

وكثير من الشكوى، يتقدم الكاتب في وعراء، ملي رجا يسرلون، سرها يمين منه، في سجد من على رة به يد من موجب، منه من يقصد في حكمه التصاد لا يخرج به عن الإنصاف، فقد قيل ليرجصهر من أحب إليه؟ أحوك أم صديقك؟ فقال: ما أحب أخي، لا إذا كان صديقي، وقال: أكثر من صيغي القراءة تحتاج إلى عوده، والمودة لا تحتاج إلى قرينة.

ويشفي ألا تغفل عن حقيقة ملموسة، وهي أن ابن المقفع ومن سار معه في طريقه، لم يصطفوا إلى الموارد من الصديق والشقيق، لا حتى ذكرت في نفوسهم منزلة الأخ.

فكان من مهم أن يعارضوها بمنزلة الصديق، وهيئات أن يلقوا ما يريدون، ولا حرة رباط ربابي صنعتها يد الخالق، والصداقة رباط إنساني عقدته يد المحدث، وإنما كثر التحامل على الأخ والتشهير به أكثر من

الصديق، لأن الشقيق مظلة الإيثار والعطف، فكل سينة تصدر منه تعد كبيرة

أما الصديق فمهما سمعت منزلته فلي تسعرب منه الهوى لأنه  
يوضعه الطبيعي جيب بعيد، ومن هنا سكنت عنه اللاتمود إلى حد ما  
- والمجهول باللائمة القارصة إلى الأخ الشقيق.

وما تقوله في المفاضلة بين الصديق والشقيق نقوله أيضاً في الموازنة  
بين الصديق والعشيق فقد طاب لبعض الناس أن يرفعوا الصديق إلى منزلة  
العشيق، فقال الحسن بن وهب: غزل الصداقة أرى من غزل العلاقة، وقال  
آخر: الناس بالصديق آس منها بالعشيق

وأما هذه الآية فقد جاء من الزوج بن صديق ولكن  
تجهر أبا، لحسن لسي الصديق، فالعشيق من صديق الصديق  
والشقيق صديق، وهذا هو معنى قوله قد غزل الصداقة أرى من غزل العلاقة،  
وقد جاء شريك برضى نفسه بهذه الآية في محطته فليس هو في  
صديقه ما لا بد من غير بعض، حيث روى لي صديقه لأرباب الشاعر  
أبي الحسن التي قصيدته التي يقول فيها

أغار عليك من خلوات غمري      كما غار المحب على المحبيب  
ولي شوق إليك أتملّ قلبي      وما لي غير قفرك من طبيب  
أكاد لأرباب قبلك إذا تعقينا      من الألفاظ والنظم المريب

وهي قصيدة تصيب العاطفة منها أرقى من تصيب العقل.

وإذا كان الصديق في رأي ابن المقفع مفصلاً عن النفس والشقيق،  
فإنه يصبح دائماً بالتزود في اختياره، ويدعو إلى التريث الرائد في  
اصطلاح الأصحاب، وكأنني به وقد أدرك ما في لطائف الإنسانية من لوم  
وغدر، فحرص على الامتحان الصعب حتى يتمير الخبيث من الطيب.

فلا يختار العائل غير من كان في درجة عالية من الكمال ليكون اهلاً للقاء والتصحيح من أجله. إذا دعت الحال، كما في حادثه عيد لحمد

وقد أسرف الكاتب في وجوب الحيطه والتؤدة حين قال: « إذا أقبل إليك مقبل فسرّك ألا يدبر عليك فلا تعد لإقبال عليه و لتفتح و لتفتح له. فإن الإنسان طبع على صرايب لؤؤ، فمن شابه أن يرحل عن لصق به، ويمضق عن رحل عنه. إلا من حفظ بالأدب نفسه » وهذه الحيطه في البداية معبولة معبولة من رحل مثالي يرى أن الصداقة عقد لا انصدام له، كما لا يرى خلة أبشع من الهجر والنفاء.

ويجسّس جداً قوله في هذا السياق: « لتعد أنه لا سبب لك في مقاطعة احب » فلهذا لم يسهل تذكره فانه ليس كما يظن بدي تعينه حتى شئت ، كما قد نسي نطفه في شمتك ، بكسه عروك ، مروءتك وشريك و ما سرره لرحل حوسه برر من نسيك تنصت رحلاً من حوسك ، من كنت معاً - برل ذلك من كرهه يسهه الحاسه للإحاء ، والملاصقه أن أمت مع ما حوسب مني معاً - غير برمي عاد ذلك إلى لعبه لطفه فلا بد له من ركب سبب »

ولا يقتصر الحكيم المصنف على هذا، رايه في هذا الموضوع، بل ينجأ إلى لامراض والتعليل، ومع انه لا يثنى الإطباب في القول فإن حرصه على مدعيم رأيه بطيخته إلى الانسحاب والتكوار، ثم لا يسي أن يضرب الأمثله لتطبيقة في كتاب الكيلة ودسة) بأفانيس عديده تدور حول هذه لشفه الهامه. وما أبرح عبدالله حين يشكك بأقصوصه فرصية يختلقها احتلاقاً، فتقوم مقام الدليل.

قال الكاتب (إذا استصافك صيف ساعة من نهار وثبت لا تعرف احلامه فلا تأمه لمسك) وهذه رأيه لسائف في لاجرس من الناس، ولكنه يتبعه بمثل قرصي يقطع به كل عثره، فيقول بعد ذلك (ولا

تأمن أن يصدق من صيفك أو يسيبه ما أصاب القمعة من البرغوث). ثم يسره في بحار قصة وهميه عن قملة استصابت برغوثاً دون أن تعرفه، وأسكنته في فراش نائم سمى ثم وصته أن يترث فلا بدع لائم قبل أن يتأكد من رقاده. ولكن الصيب الأحمر يتسرع فيلدع لرجل ويهب عن فراشه مدعوراً ليبحث عن الجاني فيطير البرغوث، وتؤخذ القصة بحريرة صبيها لأتيم فاي عاقل يسمع هذا المثال الحكيم ثم لا يجعل راء بهي القمع دستوراً حكيماً يطبقه على نفسه، فيتشدد بشدةً باماً في حقيار لرفيق.

وقد يفهم القارئ من آراء ابن المقفع أنه يدعو إلى التزود والتريث مع كل إنسان رده ما صحح حديثاً فيه، لكن يجعلنا أن هناك فرقاً بين من يصب في حاميته **أر يلد قد نعل من سمك من حياره ما سوز**، تحفصه ويسى **سبيبه وير** من سمك ما مل فجدة فلم تعلمه عنه ما ليس أ. **ش. الميعة كي** فيلظ مع الارن قد سكون تعسا لا سبره مع سى نجد ما سرحى من بفرقها فرماً لازماً على كل عدو، شى نحو ما سريته من المقفع في الحديث عن صدقة الجرد ولغيره **ر. طليح** ي. عسى ما يحب عنه من نرسب لادم في قبول الصدق بأدى دي يده، حين صور العرب في صورة مستكية دليقة وقد وقف أمام الجرد يحطب وده ويرغب في مصاحبه وهذا ببر عبد لله حبطة الجرد باطقة في قوله للعرب **اليس بيبي** وبك تواصل، **ري** العاقل يبيي أن بنفس ما يجد إليه سبلاً ويترك التماس ما ليس إليه سبيل، فإنما أنت الأكل وأنا طعام لك).

يرتبط أديب الحكيم في هذا المعنى فيقول مرة ثانية على لسان الجرد (إن لعداوة اللي بيبي ليست بصرك وإنما صبرها عماد عمي، وإن الماء لو أطيل سخائه لم يجمعه من طعام النار إذا صب عليها، وإنما مصاحب لعدو ومضالجه كصاحب الحبة التي يحملها في كفه، والعادل

لا يمتانص إلى العدو الأريب) وما نُظي بعد ذلك مهنياً لمتهذب وإرشاد  
المسترشد

ويجدر هنا أن نشير إلى أن ابن المقفع قد احتار الجهد والعرايا  
بالغات ليمحو ما قد وقر في بعض الأذهان من أن لعدوة إذا وقرت في  
لقلب لا فحى منه فهو يرى أن الإنسان يكيسته وقرمه قادر على أن  
يحق من عدوه صديقاً مهما تعلقت جذور ليعضاء في قديمه. وهذه دعوة  
سافرة إلى لتسامح الإنساني والرجوع إلى مبادئ لإحاء والتواء. فالمرء  
ودود بظلمه، وإن حنص في الألف عيود قائمة من الإخس العاتية فمن قريب  
ستتهذب في هوج الرياح

عسى - حدثت لعرايا وحده به بسقط بعد شد شاة الأديب  
الكبير أن يحسن خدحه بعروب في مطلقه. فيذكر عسى سامة من الحكم  
العالية ما يستقر به ليعص من معائب السم كإي يقول ليجرد إلا  
تصعب عسى لآخر يتوكل بهيس إلى لتواتر بسما من سبيل من ليعفلاء  
لكرام لا يبعون على معروف حر - والمودة بين الصالحين سريع مصالحها،  
بطي. انقطاعها، ومثل ديب مثل ككور من لذهب بطي لا يكسر. سريع  
الإعادة. بين الإصلاح إن أصابه ظلم أو كسر. والمودة بين الأشرار سريع  
سقطاها، بطي. تصابها ومثل ذلك مثل الكور من العجار. سريع  
الانكسار يكسر من أدس عيب. ولا وصل له ابداً، والكريم يود انكسر  
والنوم لا يود أحداً، لا عى رغبة أو رهبة)

ثم تنتهي الفصحة لمحنة مصداقة العرايا والجهد. وتعاود بهما على  
لوانب في الحيدة، معاوناً يصل بهما إلى شاطئ السعادة الهيئة

وإذا فقد بلغ الكاتب ما يريد. حيث صور أولاً ما يبيعى بادی  
الأمر من المحيطة والانتداد، وكشف ثانياً عى خطأ ما يتوهمه الناس عن

عدائهم المتناحرين، إذ إن من السهل لهم على هؤلاء أن يصبحوا بقليل من الكياسة حبة متوايين كاحس ما يكون التودد

## - 2 -

إن تشدد عبدالله في اختيار وصفائه قد جعله في مصرة هائلة من إحواله ومحبيه، فكانوا قرة عينه وبهجة فؤاده، بهتم بأحاديثهم وبهتم بأخبارهم، ولم يؤثر عنه أنه ارتاب يوماً من الأيام في أحدهم فظن به لظنون، وهذه مزية السحفظ لشدهد في الاختيار، ونحن نسمع في كل مكان من يمدحون لوفاء، ويكبرون السبل في الحياة، راعين أن لصداقة سر يبقعه بحبه ظماناً، حتى جاءه بحدود، وبسبب هذه أصبح المصدق لا يهمل لفرق بين الصدقة والصدقة، فإذا صاحب المرء شيئاً رده إليه بعض المودة الأخوية، رده منه فوراً لا يتفق وما سئل إليه من ثمنه قد سئل عنه مودة ووفاء، ولي به أن يبدد نفسه، لا يختار من يحرمه إلا حسناً بالاحسان بل عمد إلى طيبة صهبة، ففرس عليها يره ثم تمهده بالري، فباتت الزرع وجنب الماء، ولور أنه غرس معروفه في ثربة مختارة مستقاة لأثنت أكلها وبه سفتى منه شيئاً، ولا يهر نفسه - كاهن المقفع من أصفقائه - في حبه موزقه، ولكن فاته ذلك في حبه، فهب من قوره يهكي المودة ويطلب الوفاء.

ونحن نعلم أن الأديب أو الفيلسوف أو كل ذي موهبة فنية أو عقلية، في حاحه ماسة إلى من يحاذيه أطراف الحديث ويحرص معه في شتى الأبحاث، ولقد تألفت في عصر ابن المقفع كواكب لامعة في سما الأدب، وكان صلبه بها صلة مودة وحب، فهو صديق الجميع، يؤثرهم ويؤثرونه، وأنت تعجب كل العجب حين تراءى بجمع بين صداقة المتناصرين والمباغضين، فهو صديق حماد ويشار ووالية وأبان ومطيع، وهم أصدقاؤه.

ولا ريب أن عبدالله كان يلاقي كثيراً من الأراذل والفسق في التوقيت بين أجرة متيابة وموسم مصاولة، وكنت أسأل نفسي مرراً ألا يكون الجمع بين صداقه الأصدقاء مما يحدث لديهم الريبة في نفس عبدالله؟ وهل يطيب لشار مثلاً أن يبوح بسر له صاحبه وهو يعلم أنه صديق حماد؟

سؤال دقيق يتطلب إجابة دقيقة. وكأنني بين الجمع وقد أدركته تمام الإدراك، فأجابه عنه في ملاطفة هادئة حيث قال: إذا رأيت صديقك مع عذوب فلا تعصبك ذلك، فأجمع مواطئه لك أقربها من عذوب لشركه يكميه عنك أو لعورة يسرها منك، أو غانية تطعن عنيفها لك، فأب صدقك ما غناه أن يحضره ذو ثقتك.

وهذا كلام قد يكون مقبولاً من بعض النواحي لا من جميعها، لأن كل خفيص من بني الناس يسكن حقيقته في حسنة، وحسرة، بنسان حاد، وحاسه، وكما في قوله حماد: «سأبذل أس مخمخ حسي دالماً للدين عن مصاحبه شغل كثير عني عذبه رها صطفاً وثب منه في كثير أو نسي وما كان شاء عن هذا الما، شرح

على أنه في الواقع - لم يثبت على ربه الأول، فقد تصح له نظيره الرائد فأسى بما ينافسه حين قال في موضع آخر: «إن من علامة لصديق أن يكون لصديق صديقاً، ولعذر صديقه عذراً، وليس لي بصاحب ولا صديق من لا يكون لصديقي محباً وربه يهوى على قطيعة من كاذباً، وإذا فقد تجدل من رأيه الأول، بعد أن حطه الواقع مرير

لقد كانت لجالس الأدبية - كما هي الآن - لا محلو من نقاش حاد يشطحن فيه الأصدقاء، وكل يؤذيه رأيه بما يسمعه خاطره ويرتح له صميمه. ولكن من الناس من لا يرمي حرمه الحديث، ولا يهوى كرامه لصديق، فيندفع في مفعفه اندفاعاً يخرجه عن حدود البقاء و لديق،





الدواء، وللسموم الدواء، وللحرن العَصير، وبإز الحقد لا تحبوا أبداً، وقد غرستم معاشر الغريبان بيتاً وبينكم شجرة العداوة والبعضا).

بقيت مسألة دقيقة تجول في خاطر كل صديق، وهي تحديد العلاقة بين الصداقة والمنفعة، ونحن نرى كثيراً من الكتابيين يلتقون القول على نحو هذه، فيحكمون أن الصداقة تتعارض مع المنفعة تعارضاً تاماً، وأن الذي يصادق ليقطف ثمرة، أو يحصل رزقاً، بمعنى وصولي، مع أن هناك حاجة لا يجب أن يحصل عليها غافل، وهي أن المنفعة والصداقة، محسوران متلازمان لا ينفترقان. وأن الحلال لا يهجم أن ينتج إلى المعاملة بينهما كخصومين متحذرين إذ ما من صديق إلا ويتشقق به صديقه، إن صادف وإن أديباً، فهو غني لأن يرفه من هوانه، يشغلن حارب من سره، ويرى ما يفضله من كتب، حتى يتلوا، وكل هذا صانع حاله لا يغير عدل وعتاد، ولكن يهجم أن يحذر عائلته من ضاربه حتى ياتي به سببه بحدوث لمفعه من صلاته، ويطلب شخص في سؤالي الإسي حتى يكون لصداقة وليدة المنفعة، أو تكون المنفعة وليدة الصداقة.

فإذا كتب صديق له رسالة فمعه نفس صديق له يوصله المادية لتسي يحتقرها المثاليون، ويردونها الأحلاميون، والتي يدنو بها ابن الملقف أشد مديد في موضع عدة من كتابته، وقال عن أصحابها في سيرة واضح، (ومن كان يصنع المعروف لبعض مبالغ الدنيا دائماً مثله يصيب يبدل ويعطي كمثل الصبابة والقائه الحب للطير، لا يريد بذلك مع أنطير، وإني يريد بذلك مع نفسه، فتعاطي ذات العفوس أفضل من تعاطي ذات أبدا).

أم إذا كانت المنفعة وليدة الصداقة فهي بلا ريب مودة مثالية فاصلها يشدها عشق العفصيلة ورياب المروءة، يدور الإنسان معها عظم جبرونه وطغي سطوته في حاجه هوية إلى من يطلع على حبيبه سره، ويكشف ذات صدره، فيشاركه الرأي ويقاسمه التفكير، وهذه هي لصداقة

بهاها لصحيح. وقد جدها ابن الملقع بكل قواه. وله فيها حكم بيّنة كأن يقول: (اعلم أن جوان الصدق هم جبر مكاسب الدنيا، هم ربة في الرخاء، وعدة في الشدة، ومعونة على جبر المعاش والمعاد، هذه بيت أمان يجني الثوب من روال بعمة أو برول بعبة، فاعلم أنك قد ابتليت معه بما بالمواثيق فتشاركه في ليلته، وإن بالجدلان فتحتل لعار، وأن أولى أهل الدنيا بشدة السرور من لا يزال ربه من أحواله وأصدقائه من لعبان معسوراً، ولا يزال عند منهم جماعة بسرهم وسرورهم ويكون من وراء حاجاتهم وأمورهم بالمحصاة، فإن الكريم إذا عثر لا يأخذ بيد، ولا لكرام، كالتقيل إذا وحل لا تفرجه إلا القيلة).

وباب الحماسة لمطوقة في كتاب (كيفية ودصة) يدور حول المنفعة المتولدة من الصدقة. من أن ابن الملقع جعل مزية الصدقة بوحدة هي ما يعقبها من مزية لا يمدى. كما أنه لا يجوز أن يجدها به سح من الشريك لا بعض صدقتها لغزو. النصي لم يفسد من لغيره، إلا أنه صدقته العرب، لصدقة به سح سحبه، لا سحبه أخرى. هكذا يصرب الحكميم النابغة أمثاله للباس.

وإذا كان الرخاء قد أعاد الحديث عن الصدقة إجابة محمودة، فإنه ابدع في الكلام عن العدة إبداعاً يستدعي الانتباه، ويعبى أنه لم يلع في إخبار الصدقة إلا بعد أن هيكت له الدلائل ودان من الأعداء صوغاً البينة من الكيد والقتل وليس يعزب على نابغة كاهن الملقع أن يكتب حساده ومبصوده، وهل يحسد من لاس عبر المجل في عشرينه، لمظلم في دولته؟ وهل يتعزز الشانئون لغير من يبرهم في المرفة، ويرتفع عنهم في المكنة، ألم يطمسوا عسى لرجل في ديه وحلقه وتقواه وإنه محس مظلمة غشيت النابغة العظيم كقطع الليل نعمته كيف يجبد الحديث عن الوشة والأغما، إذ إن أكبر فصل في (كليله ودصه) وهو باب الأسد

ولشور يدور حول الأناكي من الوشاة، وكيف يبخلون بدور لشقاق بين الأبهة والأصقيا، وقد اصطوخ فيه حديث الكاتب بصيغة شاحبة مشجبة حتى لتتصور كلماته أتينا يترده في ألم.

ويبدو لم يطلع ما كتب الرجل في باب العداوة والكيد أنه عمرو مسلم صفوح يبيع الميثة بالحسمه لأن له من العيارات ما يطفى بالتسامح والخوف. كان يقول (ابدل لصديقك دماك وما لك، ولعدوك عدلك ونصا لك وللعامة بشرك ونحسك)، ولكن من يصفه نعباً جدياً يدرك مقدار يقظته وانتباهه، وما أحب أن أحلل أقواله تحليلاً بتشعب معه القول في حجاج شاحبة بل أنقل إلى القارئ بعض ما أثر عنه في مؤاحذه لأعداء، حيث قال

1 - إن كنت مكذباً بـ'عداوة' ولصر فيايت أن تكذب على عدو أسير بـ'عداوة' لعائشه بعدد، أحسنه بعدد، ناعسه بين ربك فم تطعم، ومن لحينه في أمرك فم عذرك في تمسك من أصنفا، وتزجج إخوانه، فمدح من يمه بينهم في سبيل 'سند' سلاخي حتى يسيروا بهم إلى القطيعة والعداوة له

2 - قارب عدوك بعض لمقاربة لئال حاجتك، ولا تقاربه كلي المقاربة فيجسري عليك، ويضعف جددك، وتذل نفسك، ومثل ذلك مثل خشية المصنوعة في الشمس، إذا امتصها قليلاً رد ظلها، وإذا جاوزت بها الحد في إمالتها نقص الظل

3 - الحادوم لا يأمن عدوه على كل حال، فإن كان بعيداً لم يأمن سيطرته، وإن كان مكشياً لم يأمن وثيقه وإن كان وجيداً لم يأمن مكره، وإن صرعه اللج والرفق أسرع وأشد استنصلاً لعدو من سرعة الحكمة، فإن لار لا تريد يهددهم وحرارته إذا أصابت الشجرة أن تحترق ما فوقها والماء يبرد وليته يستأصل ما تحت الأرض منها

وقد يوجد من يزاحد ابن المصع على اجترار هذه الأسبحة الفناكة في حرب العدو، وربما ظن لظنون يساهبه الأثرق، وشك في دجيلة نفسه، ويحس لا يتردد في بهرته الكاتب عما قد يعلق ببعض الأدهان حيث لا يرى جراحاً في لكيد لم يسوء، بل أن على لرجل أن يحترق رجوله أن يصرب أعداءه صرية قاصمة حتى لا يسمع للعقارب المؤذية أن تبعث سمومها في لظلام

لقد جتهد عبدالله في تحديد قوانين الصداقة والسمو بها إلى أقصى ملائكي يهب فيه السمات العاطرة، ولكنه اصطد بهرثر ديشه يدعو إلى انهبوط في وهبات مظلمة مممه، فلم يجد بداً من محاربتها محاربة صارمة حتى حسي منه حسناً بهرثر ديشه خوف من سمه، نقد مات الكاتب ورث من دم بهرثر ديشه طائر يقيء له محتسور، فيأكلون من ثمره لحم بهرثر ديشه سمه السم في لدم بهرثر ديشه لحم بهرثر ديشه

## الهوامش

- [1] انظر ما جاء بكليلة وذهنة لم يكن من نسخة الهندية أو الفارسية، بل من نسخة من عتق، وطبعه بطابعه قهرمده حقيقي كما قرير ذلك نذر من الدروسين

\*\*\*

بداية لابد من الاعتراف بالصعوبة

الكبرة التي يطرحها تحديد مفهوم هذا

### المبدأ المحوري في التصور النظري العام

لمسألة التلقين، كما وضعها إيزرق،

کتابہ: (فعل القراءة، نظریۃ الوقت)

الجمالي، نظراً لصعق ودقة التحليل الذي يقدمه إبرر لعملية القراءة في

أبعادها الداخلية والخارجية، لذاتية والموضوعية، من جهة وكثرة المعايير

والمصطلحات التي يراد بها تبديد تصور النظري لعاء من جهة أخرى

وحتى تتعلم على هذا النحو من خديجة صابحة من صباه حتى

حديثنا في مسائل التأسيسية ليس بـ ربط ما بين التأسيس والظهور

دون لدخول في عالم الحرب الأهلية، التي لا يجب أن

وہندہ، بلا پ مجرمات عن سناو حلفہ حامی کہ محمد بن ناحیہ

أخرى، التي صوّفت لنا بهذا المذهب في طرّ السبيل الفكري

والثقافي بدءاً لدى منتج فيه كحالتيه نظريه تاريخيه دوريه لتسهيل

وتفسير عمليه مهمه في الجاهليين ما رآه هذه الذكيه في تعليم طرح.

كما سلاحظ لاحقاً، في سياق سجال معرفي عام بين جملة تعسرات

ممکن اعتبارہ کلاسیکیہ، و آخری حدیثہ، می ماحولہ نظریہ ہم وادارک

طبيعته لحصل الإبداع، ولتحديد ميكانزمات استيعابه أثناء عملية الفهم.

وهكذا يمكننا القول بأن تصور إيريه لمعهوم الواقع الجمالي يأتي في إطار

طرح بديل للتصور الكلاسيكي لطبيعة العمل الأدبي، وكيفية تأريسه، هد

المصور الأخير لدي كان يصبر لأعمال إبداعية بمثابة محراب نحوي

داخلها جواهر ثمينة، غني لغزّي، سحرًا أصليًا وإبرارها، يمكن موضوعية

وتجريد، وأن كل محاربه، يدخل للبعد الذي في هذه المسألة بعد تشويهاً

وتحريماً لتحقيقه الكلية، المروى مو حندا د حل النص المدرس، وبذلك

يفتصر دور الفارئ أو البائد على إغراق النص المقروء من حصوله ابدالية، والإبقاء على الشكل كوعاء لعوي لهذا المضمون، أو كظرف لنقل إرساله، فارغاً دور محتوى، بعدما أدى مهمته الأساسية، مثلة في تبجج أفكار الكاتب لفقارئ، وهو نصوص ممولد، في انعقاد يبرر عن فهم قاصر للظاهرة الأدبية، باعتبارها مفاداً موضوعياً لحقيقه خارجية، تقع مسؤولية استجرائها على الفارئ - البائد، تصور نشأ مع المنظومة الكلاسيكية لمفهوم الأدب ودوره في المجتمع، كما لم يعد مقبولاً، خصوصاً بعد إعلان هيجل عن نهاية النص ومن ثم استحالة نقده للحقيقة (كما هو معلوم، فكر هيجل (Hegel) بأن نهاية النص قد تمت، وكان يقصد بذلك أن النص لم يعد قادراً على - كما كتبت في إحدى مقالاتي - أن يفتح (Shelving) لمصلحة النص نفسه، برطنتها لفكر نفسه - عند تسميته كميونته الخاصة<sup>1</sup>، فالنقد المتأخر، حتى في شكله الجديد، لابد من ذلك الوقت إلى اليوم، يؤكد من محوريتها - تحولاً - لطوب الخالص في جوهر الأدب - لا من صلبه، يكشف عن كنهه - جوهره - بذاته - يوجد - كما كان يعتقد صانده - في حصار بصفه إيجابية بلا سلبية - سي يتوفر عليه، بالمفهوم الخاص الذي يعطيه بارت (Barthes)، في كتابه (S/Z)، لتعبر عن الكتابة (scriptible) من مقابل للصوص شفرة (lisible)، وهكذا - ومنذ ميلاد النص الحديث أصبح اقتصار المصنوع الجمالي على دلالة خطابية واحدة، يظهر كمرحلة تاريخية في التكوين<sup>2</sup>، بحيث أصبح من المستحيل التعامل معها من منطلق المفهوم التقنيدي لأخادي الأويل، كما تمكس ذلك بجلاء، في بعض التوجهات الحديثة في النص، ترفضه كلياً لكل تأويل من شأنه برع القيمة أنهائية عن العمل لإبدعي (أو الرسم التجريدي مثل محاولة إلفا - كن مصمون، بالمعنى العادي للكلمة)<sup>3</sup>، كما تؤكد ذلك سوزان سونباغ (Susan

(sontag) في كتابها المصور به (صد التّأويل / against interpretation)، مما يؤكد، بما لا يدع مجالاً للشك، أن النص باعتباره تشخيصاً للملكية، لم يعد له وجود في الحاضر، بقدر ما هو ذكرى تعود للماضي. الأمر الذي يعكس عمق لفوة لفاحله بين التصور الحديث للنص، وعملية التأويل تنقيذيه فتولدة عن أساس تاريخي قديم، غير أن النقد المعاصر يتجه من مع ذلك كل هذه الحقائق، ويغص في تطبيق معايير الجمالية الكونية، في الوقت الذي أصبح فيه النص حربياً. وبذلك يمارس أكثر إسقاط في المجال المعدي المعيارية في ممارسة تأويلاته الإسقاطية لأحتولية للأعمال المدرسة، بدعوى الرعية في احتوائها وإفراغها من مصورها الفكري ولايديولوجي عملاً - فهو - فنان - كما نص (Pandel) تعني لصيغ - لقد غنر هـ سـج - كما، وى - لا - عن - نه - تـج - وشـر - حـم - كـس - حـمـه - المـصـى - - حـقـيـقـة - - حـمـسـيـه - لـقـنـر - أو - واث،<sup>4</sup> على الرغم من أن محاولة من هذا القبيل لا تكون مألوفة للفتل، كما سـمـسـهـر - حـمـه - أـلـمـشـى - في - بـرـاـح - بـدـالـي - بـدي - بـصـف - مـؤـه - بـاي - مـعـى - كـم - بـرـكـه - بـت - حـمـه - سـمـحـمـه - سـي - حـمـس - بـر - لـقـصـة - أـحـرـي - حـمـس - (l'art a l'image) - بـصـور - في - صـحـف - (l'image dans le tapis) (فكما أنه لا يمكن لقص على قماش كثير، فإن القذ لا يصادف سوى الفراغ، وما أن هذا الفراغ لا يمكن مؤذه بدلالة خطابية، فإن كل محاول من هذا القبيل تنهي للأمر، والناقد يجد نفسه للكلمة المناسبة لحدديد هذه الخاصية الأخرى للمعنى، التي يبيها حيس (James) بطريقته معرباً قصته به (الصورة في السجاد) صمـة - بـؤـكـدـه - فـرـكـيـر - (Craquer) - يـحـصـو - النـاقـد - قـائـلاً - «إن - المـصـى - له - حـاصـية -

نعم، إن النفس يكتسب طابع صوره بالسيرة لشخصيات حكاية  
جسدي، ومن خلالها: نور طبعاً، مادام لا يفهم سوى كمودج يسوي بوجه

لقدارئ نحو تسي احصال دلالي عي، من هي عده احصالات دلالية يمكنه أخرى تسيهه بيه النص لداحيه، كماكايه وحيدة لتعقيق التواصل بين النص ولقدارئ (لهذا لا يمكن ان يكون المعنى المدرك سوى صورة متأتي لتسكن هذه الحدود المرسومة بواسطة النص المتسي هد الخلق للحدود من قبل الصورة، بعد شرطاً أساسياً للتواصل)<sup>61</sup> وعليه، إذا كان المعنى يقدم في النص على شكل صورة، فإن لعلاقة بين النص والقارئ يجب ان تكون أولاً معالفة لتسكن التي حازل التقيد التقليدي إقامتها من خلال إجرائاته الاستثنائية. وهكذا عمادامت الصورة تعمل على خلق معنى ليس له وجود فعلي موضوعي على مستوى صفحات النص المطبوع، بمعدل عن الذات الرسمية بقدر ما هو منح سماع بين علامات نص ومحاولة فهم لقدارئ. معنى سيهي بنسبي لا يسجد عن غلظه تبادل هذه، به ينشخص بخص من مؤسس الشروط اللازمة نحو بهج خدماته في انقدارئ، ومن به لظن بهاض المعنى بالنص لا يمكن ان يكون به حال من لأحزان سبوت عن تقصصه بين نهف بشرته والنص المقتر به م هد الأخير لم بعد كما كان الأمر سابقاً، حيث تايلا بلمرح والتفسير بقدر ما أصبح ثمر بهي كرتي<sup>62</sup> mn (1) ، بعدد به لا ستنج ي شارح محوها و سقلها، وهو إحساس بحاضر القارئ حين بعثر في النص على تجربة ماثلة لتجربته، وأن معالاه احصاع هذه التجربة للشرح ميوقع النص في إطار لمرحميات، ويبعد عه بالسالي كل لأثار العسية التي أحدثها فيها، وبذلك صحيح لقراءة مقابله للوقع. والتفد مقابلاً لتفسير والشرح، وهب تجريتن مبفصنان تماماً من حيث لأهداف المحدد لكل واحدة منهما. لهد نجد إبرر بعض تجربة لوقع والقراءة على تجربة التفسير والتفد: (بالنظر لتعارض الوقع والتفسير، تصبح وظيفة لمد صلهه، على اعتبار أنها نسبي لداوين لدلالة المحسية)<sup>63</sup>، لهد نجد مركزير (Vercier)، إحدى شخصيات قصة جيمس المدرسه في كتاب إبرر هد،



برفض عملية ممارسة البديل والمحر الأركيولوجي في اعماق اسس. في محاولة لاستخراج المعنى / لكثر / المدفون داخله لسيبي رئيسي يمكن صلاها في ما قصبه الواضحة تحقيقه الفن المتعدد الدلالات، والأبعاد، كما تؤكد ذلك الأعمال الراضحة. التي لم يردف لدرسه والتحليل لا رسوخ وريقاً، بذليل ما قاله ماركس في حق الملاحم الإغريقية لشي مدرك معجب بها إلى اليوم. رغم تغير المعطيات التاريخية لشي أفرتها إلا تكس صعوبة الإجابة في فهم الكيفية التي ارتبط بها الفن والمنحمة عند الاعرق ببعض أشكال التطور الاقتصادي، بل يمكن لصعوبة في أن الفن والمنحمة لأغريقية لا يرل كلاهما بقده الينا صعه صية. ومثلان في بعض لوحو، معبر مودف لا تصفى<sup>١</sup> وهو ما عر عنه مرمقوله ابن الص<sup>٢</sup> في سير بغيره سي لا تشرف على حفت عيش من جديد فوجدته منه، سمر في الحدث - عمر برمد من كون رصاته فقدت كل حداثتها. وأن في مهنا - لقد اهتموا<sup>٣</sup>

أما لسيب سائى يثو يهن به برز سوقه ابراقس هـ، فيعود أساساً لبعده الوظيفي للمادة كخرا، بالتحفة من معدن عليها لتحقيق هذه الأهداف، وهكذا فإن كان المؤلف يصاب بمقاسه كبيرة لا تعوم، من هر - فقدان صبه لموهبه وكثرة، بعد اكتشافه من طرف السائد - لفائى - كما يدعى ذلك نصير المفهوم التقني لتدوين حيث يصبح المصنوع شيئاً قابلاً للاستخراج والعمل عن الشكل مما يجعل طبيعته العمل الأدبي ككل لشي، عادي قابل للاستهلاك، شأنه في ذلك شأن باقي الأشياء لعادية البسيطة الأخرى فإن هذا المفهوم بقدر ما يثقل جوهر العمل الأدبي ويفرغه من حقيقته وصر بقاءه، بقدر ما يشير أكثر من سؤال معبر عن مفهوم ودور عملية التأويل ذاتها في لوقت نفسه؛ (اصحح) أن المؤلف يصاب بمقاسه، بمجرد ما يكشف الدلالة من طرف لائق ويبدد المعنى كشي، يمكن استخراجه من نص، ويديك يصيح

ستهلك العمل حراراً واليدوية لكن السؤال الذي يطرح نفسه بالمثل يتعلق بمعرفة متى أي أساس تقوم الوظيفة الخاصة بالأسايل مادامت تنحى عن النص كمحاراة فارغة بعدما تشرع الدلالة به،<sup>131</sup> وهو ما يفسر في النهاية من حفاظ نافذ قصه جيس السابقة في ليداه بمهمه لاحتمية الهادفة فانتراخ الحقيقة الدلالية الكامنة في أحشاء النص، من خلال رفض ومقاومة هذا الأخير لكل معارلات تشبيهه (tentative de rectification) وإفراغه بالتالي من كل قيمة فيه حقيقته متعابه عن الاستهلاك ليومي لعادي، عاماً كما تنبع لمنفعة صاحب من الكلاء، كما بقول لادن: «أما ببعض النسخك به هو أن فتنة مجموعة على لذي يتكلم، من حيث هو ممكن»<sup>132</sup> لهذا كنه تشرح عبد من سؤال السؤال التقليدي من: «لماذا الأيدي من لذي ليدع عن معنى بعض أياً كان»<sup>133</sup> كمرحلة بسأل في تحدد لاجس أيدي يعمر للقرى ألت من ولع عمل قرة مادة «مضى لعد» كلف غول بارت لا يوجد من لذي شأ في من لئاً ليلاب إلت في لمجموع التخطيطي لفر من في سلفا لبعدي، ويدفع منحو الدلالة حدث ولحيرة معيشة، لا يمكن، بأي حال من الأحوال، احتزالها في وقائع محورية معينة مساعدة خارج تفاعل النص بالقارئ أو من ثم فإن خاصية تقويم الدلالة على الآخر، تتعبر، بالنظر إلى أن النص لتعيني يوجد بالواقع لذي يحدثه فيه، فالدلالة مسوالة بمعل معيش، أو «ثر مستهلك، وليس بفكرة متواحدة سلفاً في العمل»<sup>134</sup>، مما سيعمل حقاً على تعبير مهمة النقد من الكشف عن حقيقة النص لمحاولة البحث عن الإمكانات الدلالية المتعددة للنص الواحد، عبر فعل قراءة يشرع معها النص في توليد وقعه وتأثيره، دون أن تتحول، بأي حال من الأحوال، لأداة استعداد لطايات النص وعبرته الدلالية المسعدة (فصل المؤكد به في إجراء القراءة، لا يستعد أبداً إمكاناته المعنى، ولا يستعمل إلا حرباً)<sup>135</sup> وهو

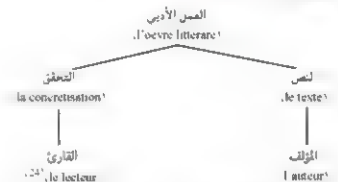
ما يدور عليه الحب الإلهي لدى بلخغه يمر بلفظ *lovec* (المحبة) في الجمالي (*l'esthétique*)، بكل ما يحمله من دلالات وإيهامات تجسد عمق الفرع الذي يواحه لبلخغه في محاولة قص يكره لصح بحثاً عن اعترافه (عبارة) استعصبي تعبر عما عجز اضطرب (*desarroi*) للعبة الخطافية، إنها تترجمه فرغاً في اللعبة الخطافية، عوض حاسبة معددة (جدة) <sup>35</sup>، مما يؤكد سلامة تشبيه يارب للنص الأدبي بالحصلة التي كلما حاول القارئ مرق وبقه عنها إلا وبواحه أروان أخرى أكثر لعملاً وإحاطة من سابقاته كدليل على التعدد الدلالي للنص الأدبي وطبيعته لرفضة ليعامل معاملة لموضوعات لعاديه، التي مستحي مهمتها باتتاه، متلهكها على حد العدم لا شيء نص بأكبر تحوي على موه

وقتل هذا الولد تسعين يهودية في دار غلبقة لأبيه : كما يشبه  
المرحى سبحانه علما حيا ليس هناك أي قلب راسم راسم - يجب  
التفتيح عنه ١٥ : كانت فتحة القاء : شدة تدرسه فتدعه من دلتها ،  
كما شبهها بارت فطمة في هذه الأجواء به مع سورس نادو (إن  
الكتابة : هذا : هي عوامة : ان لكتابه في الحقيقة تضع نفسها إلى  
حائط اشدد ٧ : ما عسر من بهجة لغير في كتابه : بعد حقيقة -  
على انصار (الحمل القدي) مثلا في بيكار ، كوجه بقدي يهدف لبحث  
عن حقيقة العمل الأدبي من خلال اعتماد معايير الدوق انوصوح  
والموضوعية محولا بذلك الخطاب لغدي لمجرد ترجمة او إعادة كتابة  
(rewriting) للنص المدرس ، بهم بعضهم قد أشبه ما يقومون بعملية  
جصاص للنص ، وقطع مصدر لإحساس فيه ان النص إجمالا غيبة -  
fêche . واحتضارة لوجدة المعنى بواسطة قراءة مبدلعه في الوجدانية ،  
معاد قطع لصغيرة ، وتشخيص لعمل الإحصاء ١٨١٠ : وما عليه فإن  
حساسية لعمل الأدبي تولد ديماميه كشرط أساسي لإحداث الرفع  
والثائر ، بمعنى أن النص لا يوجد الا بفعل تحقيقه بواسطة القراءة ، وهو ما

دفع إيتز لاستبعاد توظيف مصطلح - عمل أدبي / *oeuvre littéraire* - خارج نطاق حصاص النص للقراءة (من الآن فصاعداً لا يمكن أبداً لحديث عن العمل الأدبي إلا بد كائن هالك، بطريقة داخلية للنص، إجراء من طرف القارئ، فالعمل الأدبي بذلك هو تأسيس للنص في وعي القارئ،<sup>(19)</sup> وأن خاصية للاحدديد - *indetermination* 1 -، الممثلة للنص الأدبي، تشكل شرط تواضعه المعنوي مع القارئ، وسند تحويله لسجيرة شخصية، يمكن اعتبارها بمثابة عظمه حوصلة - *privatation* - للنص المقرء، حاصلة لكل الأعزف والمغير الجدالية الباردة، من جهة، وهيبية عني من يسمح به نصا، النص المدروس من امكانيات تأويليه، من جهة أخرى، حتى لا يحور غمسه عبر دغمسي حياضه منحدر من كل لصرايط الموضوعية، منسمة كذا على رغبته في إدراكه كخاصية مما يدفعه ليقول بأن نظريته نوع الجمالي وهي تتحسس لنفس شغلات القارئ للأنهية التي مع لب لا يغفل في الوقت ذاته كذا فريسة خاصة بقدر ما تاحدها بين الأسرار كنظرة سامية في أسا عسمية تسحق، بمعنى أن النص يستجيب موضوعي لتدريج معاني بعضي بضمه، يمكنه من الاقتصر صلب غير تقيده بالآخر، يحقق فيها رجاء غير مبرر له. لهذا يصعب ساقول لنص الأدبي مستقلاً عن العناصر الثلاثة المحددة له ممثلة في النص، للقارئ، والتفاعل، فضاء النص يبدو كشكل قائم. فإن مهمة الملاحظ والقارئ تقوم على ربطه بمواقف محددة، أي أنه يحاول دمج إرائه بطبيعة النص، علماً بأن بيده النص هي التي تحرك فيما هذه لرمعية صس شروط موضوعية محددة، مما يولد طبعاً تعدد القراءات وتنوعها، خصوصاً ونحن نعلم (أن موضوع النص التطبيقي ليس له وجود مستقل على شذوكة موضوع الإدراك، وأنه يجب أن يؤسس عبر القراءة)<sup>(20)</sup>، وهي لفكرة لسي يعود لفصل فيها حسب إيتز نفسه للمظهر لظاهراتي إينكاردن (Ingarden)، باعتباره أول من قال بأن لنص قيمة مبنية لا

تستمد الحياة إلا من خلال القراءة، وبذلك لفت الانتباه للمور الهام الذي يعبه القارئ في تحريك وخلق المعنى، وبالتالي في استعادة النص لفعاليته وحيويته (الفصل الكبير يعود لإسكاردن، لكونه قطع لصله مع لظرات التقيدية للعمل الفني، كمجرد استعراض محدد اجارياً بطريقة احدييه الجانب، من خلال تشكيل فكرته عن السحقيق (la concrétisation)، فبمفهومة عن التحقق أظهر احتياج لعمل بسببة لتلقى... ومن ثم فإن التحقق لا يمكن ان يكون لا ترضياً للعناصر لمكنه في لعمل<sup>21</sup> لهذا قام ابرر نظريته في لوقع الجمالي على لعاصر الثلاثة السابقة، ممثلة في النص، القارئ، وتفاعلهما واعتبر عملية محددة، مرهونه بسند حدس من بد جنب الجدلي، فاداء النص بعضي من لتيديه ككل من أشكال سوس... رسيمة من وسائل لدخل في بعدا بسبباته المهيسة على تحسين كد استجائته لأدبيه لستة هي مختلف جدر وساحة من خلال عدة ساد لمرامع الذي يثيرها نص حدس عني ي من عطفه اثاره السطحية والتوزيع لشي تحصح بها هذه مراحيل في اسفل مرحله في اضمن رغبته لتواصله مع لآخر عبر سكل مراحيل بلامد... فاعده في كل عملية فهم وها ستهي مرحله النص لتبدأ مرحله لقراءة كاجر، يتوحي إحصاع النص للمكنية القارئ، والشروع في مباشرة تأسيس المعنى، قبل لاستفال لمرحلة لثالثه والأجيرة الخاصة بتحديد مسار التفاعل بين معطيات المرحلة الأولى ممثلة في النص، والثانية ممثلة في لقارئ، كمرحلة لازمة وضرورية لاساسي لنص في وعي لقارئ، وبذلك يصبح مفهوم لوقع الجمالي موزعاً بين معطيات النص الخاصة ومؤهللات القارئ، بكل ما يمكن أن يولد عن تفاعلها من ثار داخلية تخلق من قارئ لآخر ومن قرة لآخرى (الآثر أو الوقع الجمالي وإن كان مثاراً بواسطة لنص، فوره يجد في القارئ قدرات العرض والإدراك لعمده بتقبل وجهات لفظ

لمختلفه. وهذا المعنى يمكن لمحدث عن الوقع الجمالي<sup>(٣٠)</sup> بحيث تصبح التجربة التي يعمل الص على احصاء القارئ لها ذات أهمية خاصة. وبذلك فإن الص، والحالة هاته، لا يعتبر أبداً كوثيقة تعكس حقيقة واقعية ترتبط بها الص بشكل من الأشكال، وإنما هو تشخيص جديد لواقع بولد إحصاء فريداً لا يظهر له، وبما عليه يقسم بمر العمل الأدبي (l'oeuvre littéraire) لمطير واحد في (pole artistique)، يعكس الص كمسوح خاص بالكتاب، وأخر جمالي (pole esthetique)، يرتبط أساساً بتحقيق النص من قبل القارئ. وهو تقسيم يظهر بالمسوس أن مفهوم العمل الأدبي بالنسبة لآر لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يقوم على أي نقطة من تقسيم ساسي دون الآخر، بقدر ما هو ذات عند نقطة التلاقح أحسنه سبب (إن هذا يستلزم تصور ليس أدبي لا يمكن أن يختصر في نص ليس له من تحتها الذي يحفظه، وبالشروط التي يبره فيه انداد قمتار لنص. وسر ذات في غطه لنماء الص بالقارئ، وهي بالنسبة لطاق احصائي ساسي لكونها لا يمكن أن يعود لحقيقة نص لا تستلزم به به لطار<sup>(٣١)</sup> ذات كما نوضح ذلك لترسمة لتالية



وبذلك يكون إيتد بمفهومه هذا قد غير مسار الدراسة الأدبية رأساً على عقب، وفتح آفاقها بالنسبة لافاناً واسعة جديدة لم تكن معروفة من قبل، مما أعاد الاعتبار للنص ولقارئه على السواء، خلافاً لما كانت سادى به العديد من النظريات النقدية الأحادية السابقة

## الهوامش

1) User acte de lecture: theorie de l'effet esthetique traduit de l'allemand par Evelyne sznyver ed. pierre mardaga p. 32-33

2) R. Barthes s/z. éd. seul coll. points. 1970 p. 10-11

3) W user op cit. p. 32-33

3) W user op cit. p. 32-33

4) رولان بارت. لغة النص، ترجمة قزاق صفا والحسين شعبان، دار غريبال للطباعة لأوس، 1988 ص. 62

5) W user op cit. p. 29

6) W user op cit. p. 29

7) W user op cit. p. 31-32

8) تيري إيجتون، لماركسيزم و نقد الأوس، ترجمة دة عبد جابر عصفور، منشورات خيبر للثقافة صفا ص 1 ص 1

9) W user op cit. p. 23-24

10) W user op cit. p. 23-24

11) رولان بارت مرجع مذكور، 1988، ص. 28

12) R. Barthes op cit 1970 P. 126

13) W user op cit. p. 52

14) W user op cit. p. 51

15) W user op cit. p. 51

16) هس أركاي، لغة النص، أو مفاهيم الكتابة لدى بارت، منشورات غريبال الشرق، 1991، ص. 100

17) رولان بارت، في هو ر أجراه معه جويس تادور، ترجمة صفا صفا، منشورات صفا الفكر العربي، عدد 25 فبراير، 1982، ص. 24

18) R. Barthes op cit 1970 P. 166

19) W user op cit. p. 49



20) W user op. cit. p. 207

21) W user op. cit. p. 312

22) W user op. cit. p. 13-14

23) W user op. cit. p. 48

24) رشيد بنحدر، مدخل إلى جمالية لتلقي، مجلة افق أفريقية، عدد 6، سنة 1987، ص 12

\*\*\*

في النصف الأول من القرن العشرين، كان ثمة تحول يحدث في مفهوم الإنسانية جميعها، فلقد تم الالتفات إلى قضية مركزية كانت معيبة بعض عوامل مختلفة، ألا وهي قضية اللغة، التي تحولت من وسيلة في نقل الأفكار، وصورة العوالم الداخلية للذات الإنسانية، إلى عنصر مركزي في إشباع الأفكار والمفاهيم، وصار الاعتقاد أن نصراً لكلاسيكي الذي سطوي على ماثلاً - لانية تشكل نظاماً صوتياً أو تركيباً دلاليًا يكتب عن نظام نفسي حسي، وهذا لا يعتمد على ما في النص، إلى لغة فيه وطرقه في تحلل سمات لانت العقلية بل لا عليه شيء يذكر في نفسه. كان موسسه عالم اللغة السويسري لودفيغ في فوندر (1891-1963) يتي شخص إحدى مشاكل لغة برمجة من خلال بحثه في فكر لغوي بنامه بومها دة للمقارنة والتعبير، بومها دة معياره لغة بومها دة في الحفاظ على المعيار، وتطبيقه، ومن جهة أخرى شكل ذلك لاعتقاد كشافاً جديداً للدراسات الإنسانية كما ما تعيد مرة أخرى در سة نمط التفكير الإنساني، وكذلك لسلوك السيكلوجي والاجتماعي، وأنماط التفكير البشري، وشكل لهادات ولتقاليد، وعناصر السلوك البشري، وأنماط التفاعل البدائي على المحور الذي أظهره كلود ليفي شتراوس، الذي يمكنه طلائع على فرضيات موسر المساهم في أن يكشف عن دلالات ثقافية جديدة تتمثل في أن ليس هناك ثقافة إلا بعد تجاوز الطبيعة، لذلك فالهم هو المرور من الطبيعة إلى الثقافة ووسائل هذا المرور كثيرة ومنوعة أهمها اللغة كوسيلة اتصال<sup>11</sup>، ويبدو أن شتراوس أراد أن يتجاوز العقيدة



حولها عدد من المنظرين والنقاد، واعتبرت في ذلك الحين النظرية الأكثر جاذبة مشاكل الأعمال الأدبية، من حيث لياها الفني، وليها الجمالي، وهي لنظرية لوحيدة التي يمسك كيمييه تعبير الشكل الأدبي تعبيراً مضمياً داخل النص نفسه من أجل غاية جمالية تتعفن بالمشققي، وانصب كثير من التحليلات في إطار تفسير هذه القضية التي أصبحت على صفة مركزية بعملية إنتاج العمل الأدبي وقد انشغل أبرز بالتحولات النصية للمنتقى في العمل الروائي، وأماط الاستجابة، وفعل القراءة، وكانت ظاهرة هوسبرل (1859-1938) هي الأساس لعسقي لنظريته، ويبدو أن سبب العلاقة بينهما هي أن الظاهرانية كانت قد فعلت على طبعين لعلوم التجريبية، فمسألة نفسه، بخلافه سفي في حيز نظريات نقدية انسي ضمنى لم يتجدها بعد سنة 1917، فمفهومه الذي كانت البيوتية تسمح به، بارود فعل مختلفة تراعى معه ظهور المفاهيم نشأت من موجهة الاستجابة لهذا المفهوم، فكل مسلسل صوكو لمعارضه بمسبويه الفكر، ذلك، بعد حين سببها لبنة فرضيات جمالية سفي في حوزة مركزية استجيب في الأعمال النقدية، لتأويل ومن هذا كان سببها في ترويه بين نفسه نقدية في سببها على لذات الوعي في تفسير لمناهة وحجالة التلقي في تشديدها على الوعي المثالي في التعامل مع النص وتشييد لمحي مرة أخرى، عن طريق دمج الوعي بعملية التأليف وبالمرحبات التاريخية للعمل، وبالوصفية السيكلولوجية للمؤلف، وبالعمليات التي تحدث في الوعي الجمالي للمنتقى في لحظة القراءة، وسيكون هذا الدمج على وفي معايير العمل نفسه وقد كان هوسبرل يرى أن الشيء، الذي يشق ظاهرة يكون الوعي قد حدد خصائصه وطابعه العامة<sup>3</sup>، ويرى من النظرة الأولى بصريه واحد، وفي نظرات متتالية أعاب لأوجه المختلفة لهذا الشيء، وتبين معالجه<sup>4</sup>، فالظاهرة ستكون كلياً في الوعي ولا ظاهرة بلا وعي، فهي،

دون، على الرغم من أهمية مكوناتها الأساسية تبقى دور تأثير عمي الداد  
 إذا لم يكن لوعي جاهر لأن يمارس وظيفته في إعطاء، انظاهرة المعنى الذي  
 تشكل في هذه الإسناد في تقرير المعنى إلى لدن في فلسفة هوسيرل  
 وهو ما بصطلح عليه بالمقصدي Intentionality بإظاهرة اسناد آخر في  
 جمالية التلقي هو أن النص يشكل ظاهرة تتكون من مجموعة من العناصر  
 العسية لأصلية المقومة للمعنى لأدبي وثمة عناصر أخرى تشكل بطريقة  
 أخرى عن طريق العمليات التي يقوم بها المتلقي، ذلك أن الظاهرة الأدبية،  
 عند إبرر تشكل في مجرى الوعي كما يتفاعل هو معها، وليس كما  
 تتداخل هي مع تراكيمات تاريخية ولغوية وثقافية وبيولوجية ولهذه  
 الفكرة أضحى عند هوسيرل، من خلال ب. ل. ب. من خلال مفهومين  
 جراثيمي و... تحليلي، لأن هذه الأشياء من حيثها بعد أن  
 تراكمت بوجه غير تاريخ طبقات وأوجه مقبولة مختلفة بسبب من  
 صلبها حصة جزء لشيء، هذه المعنى ب. ل. ب. هو حصة الاستعداد لهذه  
 الطبقات، سببها، بوجه بحيث يعني تضاف إلى تعدد موضوع كما  
 يقول، هوسيرل، بين هلالين، أن ارد، أن، ب. ل. ب. هدفه الب. تاريخ ولا  
 نفسه على به غير تركب في رجة حقله في من لرمي بكل تعليمه ارد  
 من شدي وهي ذاتها عمله تاريخية (تعليل) التاريخ ووضعه بين الهلالين  
 حتى إشعار آخر، حتى يبرر ملجأ الكربة من تحت أقباص قبال المعنى  
 التي تربعت على من لرمي<sup>١٥</sup> وفي فلسفة هوسيرل لا تصبح الأشياء،  
 « كما كانت تعطي لوعي بل تصبح معطيات في لوعي، كما أن الوعي لا  
 يبقى كما كان وعيا لصفات ظاهرة بل يصبح وعياً للأشياء »<sup>١٦</sup> هذا على  
 أنها ظهروا<sup>١٧</sup> ومن ذلك يتضح أن الوجود العاقل للأشياء لا يأتي من  
 كونه شيء، ملقاة في التاريخ، بل كونهما أشياء، غارس هويتها انتاريخية  
 من خلال وعيا ولذلك فإن إبرر لا يرى القارئ متلقياً للمعنى، ولا  
 يحدد دوره في الكشف عن ذلك المعنى، فهذه إحدى عيوب فرضية رومان

بجاردن التي شحسها ابرو، وعليه فهو يعنى «بالنفاعل بين لقارئ والنص ويصف هذه على أساس الجدلية المشتركة»<sup>7</sup> ويرى ان العجوة «أي عدم تسويق بين النص والقارئ» هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة<sup>8</sup> فيقول «حيثما يملأ القارئ لفجوات، يبدأ الاتصال»<sup>9</sup> وحيث يتحدث عن القصص، فإنه يقول «القصص في الحقيقة مكتسب ديماميتها من خلال الحدودات المحتومة فقط وهكذا، فمتى ما اعيق مجرى وتم قتلها بانجهايات غير متوقعة، فإن الفرصة تكون ساحة لـ هي أن سطلق العنان للمكانات بإقامة ترابطات، وعمل لفجوات التي تركها لنص نفسه»<sup>10</sup> ويتكرر طرح مفهوم العجوة بمسميات مختلفة بدءاً من رومان العجوب سب - برز وفجر، ثم محمد - د - لا حة لمخططة عند بجاردن، ثم انه عناية عند - س - برز والفجر - برز، ثم ساعر عبد ابرو، كتب تحت عنوان الممارسة لتربية عند - برز - ثمك الإله،<sup>11</sup> ولجعل مقروءة القراء، ثم - برز - ثمك السقاء الذي شوق عليه بعد - برز - ثمك الأدبي اعتماداً على المفهوم مصمات - برز هي قصة طويلة غير مرمية، كان لها حضور كبير في سجون جدد بنظرية مقفده، فقد كانت دليلاً بأيدي أصحاب هذه النظرية من كنهه سب - برز - ثمك سب - برز، ففي تحميل بيت شعري مقتبس من العجوة المفقودة يرى تامل فيش أن الكلمة الأولى تولد «توقفاً دقيقاً (أو ان كان مجرداً) لما سيأتي بعد ذلك، أي أنها تولد تأكيداً سلبياً سوف يتطلب انقضاء وعلاً وفعلًا ومن ثم، فإن هذا مجويز (وهيبتين) في ذهن القارئ تنتظران الملء»<sup>11</sup>.

وتقوم هذه النظرية بصاً بوصف النظام اعتماداً على عطف افتداع interaction الذي يحدث بين المستقي والنص، على عكس القراءة البيئية التي تصف النظام اعتماداً على البيئة السالبة التي تخلق أنساقاً مكرورة داخل النص لأدبي ويتضح هنا لاحتلاف بين القراءتين، فالبيئية ترى في النص تماثلاً نسبياً، ولذلك فهي تبحث في مشاكل هذا النسق في

المستويات، الصوتية والتركيبية والدلالية، فهي، إذن، توظيف لمجموعة من الإحراصات لتأكيد وجود هذا السبق، وتبرير البيرية أنها تصور صارم تجاه النص هدفه تبني الموضوعية في عمليات التفسير. يبدأ من النص وتنتهي فيه بحثاً عن المؤكدين الإنشائية للتمائل السلفي، بالبيروية، إذن، ممارسة علمانية تحدد من الرؤيا الدينية التي تبين حرية القراء»

بحول ابرر دائماً أن يدمج القارئ بالخطاطة النصية بطريقة توحى بأهمية هذا الإدماج في تكوين العمل الأدبي من جهة، وفي عمليات تأويله من جهة أخرى، فيقول عند تحليله قصة هري جيس (الصورة في السجادة)، «إن كانت لغزاً وتوقف معنى ما لم يكن معناه في صفحات النص محسوسه من غرض، يقدم نقاش كتاب نوح بعاقل بين إشارات بعض رموز لا، إن لدى بدرى في هذا، خذله لا يعود يوسع لصفة ليس يريد القارئ بالنص، لا تحتل نصوص سداسات بين لدات والموصوف، لن بعد، يبقى المعنى من شرح بل أن يفسر بأحد»<sup>15</sup>، ولشيء، فقد مكش، «طريق على نـ» سرير نـ» عوليس لجيمس جويس حيث، «نص كتاب نوح، نوح، نوح عوليس» لسياق (مسحاة بنوم) يستدعي عتسراً معيماً من لدجيرة (رمح عوليس)، والتفقيه السردية بصل، «أحدنا بالأحر كما لو أنهم كما متطابقين»<sup>16</sup>.

وإذا كانت الظاهرانية تؤكد أن «الشخص مصدر كل المعاني وأصولها»<sup>14</sup>، وهي بذلك تربط المعنى بالكبيرة، لأن نصديّة هوسيرل «توحى بأن الكبيرة والمعنى يرتبطان دائماً ببعضهما، لا يوجد شيء من دون شخص ولا شخص من دون شيء»<sup>15</sup>، فإن ابرر يرى أن «العمل الأدبي ليس له وجود إلا عندما يستحق وهو لا يستحق إلا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراء» هي التشكيل الجديد لو قع مشكل من طرق العمل الأدبي»<sup>16</sup>.

إن امر يرى أن عملية بناء المعنى تتحدد من خلال لتداخل بين النص ومثليته الذي يكمن في معنى النص، وإن هذه البس لها طبيعة خصوصية وهي على الرغم من انتمائها إلى النص لا تقوم بوظيفتها فيه بقدر ما تؤدبه على صعيد حساسية القارئ<sup>17</sup> وذلك لأن عملية إنتاج لمعنى مرتبط به « لنص في احتمالاته »<sup>18</sup> وب « حركات النص في لقراء »<sup>19</sup> وب التحقق الذي يمارسه المتلقي « عندما تسهل المظهورات المحتشدة التي يقدمها نص لنفدي إلى علاقة ديمامية بين مخططات النص الاستراتيجيه وجهات نظر لقارئ المعططة كذلك »<sup>20</sup> وبذلك عن تصور ظاهري واضح، إذ أن الخبرة هنا تصبح مقبلاً جالياً ذلك أن الجمالية لا تحدد لـ « لو تخرج تركبته في حين معيار تمثيري بل ن حدسه عند برر هي - معرق ما بعدة نفدي حتى يشغل نصاً تحيد نص - وهكذا في الجمالية سحر عبر تكوس برأي التناؤلى وهو الكندي نشر - محدود سحر نفدي نص -<sup>21</sup> وبغير متدهار موسوس - عند سدا - وهو ساس من خلال الخلاق الذي ينتج ويشكل ظهر مهاني مواضيع جمالية »<sup>22</sup>.

إن بدسه ظهريه لا سدا مع لـ « كوس صورة لوعي السابق ووعي الاستبطان والتجربة بل ووعي لذت في » لكشف عما هو معطى وإلقاء الأضواء على هذا المعطى<sup>23</sup>، وعليه فإن الظاهرية لم تكن منهجاً وإنما مذهباً في التحليل يمارس إجراءاته خاصة سمش بان « لا يوضح التفسير بالانسجا، إلى بعض القوس كما أنه لا يقوم بهي استبطان سدا، من بعض القوس كما أنه لا يقوم بأي استبطان ابتداء من بعض المبادئ بل هو ينظر مباشرة إلى ما هو في متناول لوعي ألا وهو الموضوع »<sup>24</sup>، وكيفية لسطر إلى هذا الموضوع ليس - المعنى، ستمنى في كون لغاري الذي يمارس العمدة العديدة « بعض علامات وملاً مرغاب ويقدم مستحاث وبعض المشاعر الباطنية »<sup>25</sup> وذلك لأن العمل الأدبي



في نظرية لايرز «علي» بأشياء غير محددة وعناصر يعتمد تفسيره على القارئ والتي يمكن تأويلها بصيغ مختلفة أو متناقضة»<sup>27</sup>

رد كانت نظرية أيرز على اتصال وثيق بنظرياً وإحرائياً بالعلماء الظاهراتية، فهي على اتصال آخر بنظرية سيكولوجية هي نظرية الجشالت لا سيكمدل المدخل لنظري لذي يسميه عليه لعارئ في عملية القراء في إحدى دراسات بيرر يتحدث عن القراءة والوعي، وهو يؤصل هذه العلاقة من خلال إشارته إلى اعتبارات علم النفس الجشطالتي عند جومبريش Gumbrecht في كتابه **الفن والوعي**. فقد اوصىبت تلك الاعتبار «شئاً حذاً علم الرغمة من» «بهي عقبا الحقيقة القائلة بأن أية تجربة معية سعي لا يكون هذا فالت لا يستطيع أن يشاهد أنفسنا محور هذا ما **الأل** فبدأ به يمكن لوه حاته مؤسسه فهذا هي الحقيقة، سعي لا يستطيع أن يكون نصيبه به سعي لا يكتب القصة، حصراً، مسالة الفتح وهذا السوي تحت بالوثيرة صحيحة مدعاه فادحة ولكن من خلال هذا لا يستطيع أن يكتب نصيبه مؤسسه بنوهم إلى جعلها الأقصي»<sup>28</sup>

إن النظريات لثلاث تنظر إلى لبيعة التي بحرى عليها لفهم وإدراك أنها بيمه كنية غير مجرأة، فانطلقت لجشالت من «سيكولوجية الإدراك فاعتبره يتجه في يدي الأمر نحو الشكل الكلي لا نحو الأجزاء بحيث يتم إدراك الجزء من ضمن إطار الكل»<sup>29</sup>، إن هذا المذهب الذي سميته ماكس فرتهايمر (1880-1943)، لذي يعود على «ترك التحليل الجبرني للسلوك البشري المبني على فكرة الأثارة والإدراك الحسي والحواس»<sup>30</sup> قد أثر على نحو واسع في نظريات النقد المعاصرة، هذه النظريات التي ترى «الأثر الأدبي كلاً مكتملاً ووحده نسبة تتمتع بصفتا عامة لا يفسرها مجرّه مجموع أجزائها المكونة لها»<sup>31</sup> وهذه



الوظائف الشعرية والوظائف العملية للغة، الذي يمثل دائماً في القديري  
لذي يعكس ذلك، لتعارض خلال القراءة بوصفها احتمالاً للعددية<sup>37</sup>.

وه كانت نظرية أيرز تطور منهجيتها على وفق لتصور لظاهرتي  
دون ياروس يسعى إلى بناء نظرية في التأويل الأدبي يسمد أصولها من  
لترث لتأويلي بعامه ومن الأفكار التأويلية عند حاد مير بعاصمة، ويبدو  
أن الفلسفة الحديثة تسعى إلى تأكيد أثر الفهم في الممارسة التأويلية كونه  
جراً من «تركيبية الوجود الإنساني»<sup>38</sup>، ومثما كانت ظاهرة هوسبرل  
رد فعل على بسطة المطلق العملي، فإن تأويلية جادامير كانت رد فعل على  
المهيجية الصارمة لتس كانت «حاصلة لأحكام مصدر عابثا من تلك  
لأعالي المنهج» التي تمتع منهج نظرية في ايمن موجهه حسب لمطلق  
الصوري، «كتاب جادامير (المنهج والمنهج) سطر من هذا لافتراق  
بين الحقيقة والمنهج»<sup>39</sup> فمثل يفسر في بني بعد تاس لتصل  
المهيجي «يمكن أن يكون لا حقيقة في هوسبرل جادامير معصداً في  
ذلك على الخلال»<sup>40</sup> فلسفة هوسبرل في توير من لمن وأندام  
ولفلسفة حاد في بعد حصة هوسبرل في شرح على يظهر على  
لأشب «في لحظة تاريخية معينة ذلك أن العمل المهيجي، كما يرى  
جاد مير يؤدي إلى «الصديق المبدئي للرؤية»<sup>41</sup> لأنه يصرف الانتباه  
على الحقيقة من خلال الترع الذي يدور في مقدمته «حول الشرح والفهم أو  
حول المنهج لتفسي العام لصياغة القوابس في مصاد المنهج لتصويري  
العيني في تشكيل الفرد والجرشي»<sup>42</sup> ومن هنا دون التأويل عند  
جادامير هو فن وهو أمر معترف على الذات ولذلك فإن ياروس يشدد على  
دور القارئ فقط في عملية الفهم، وكأنه يشدد على دور الذات فقط  
التي تخلق منطقاً مجالياً خاصاً في كل قراءة.

يقوم علم الجسد الجاداميري على أن الحقيقة لا تظهر من خلال

العمل المهني بتصويره وقواعده الصارمه، وإنما تحسد في التي يوسطه  
الفهم لدى يمسد على الذات الملهيه، من خلال الشيع بتمع الخطاب  
هو الحقيقة الكاملة التي تيدى بوصفها لعبة تدمع فيها الدب والعمل  
التي معا<sup>43</sup>، إذ لا سبل إلى التفكير في العمل التي بدون المثليتي،  
ولذا المسلية لا تبني بار<sup>44</sup> العمل التي في استعمال مفصل<sup>45</sup>  
وتكون للغة ها وسطا للاتدح ووسطاً للغة وحادامير نفسه بولي للغة  
لأهمية الخاصة فهو يقول<sup>46</sup> الوجود الذي يمكن أن يكون مفهومها هو  
لغة<sup>47</sup> ومن ذلك تنصع أن الأسر لجمايه لفلسفه حادامير نقره على  
إيجاد علاقة جديده بين الذات والعهد واللغة والحقيقة والمهج وصولاً إلى  
بناء تصور ديسي تحسد من خلال تدريج و تدريج شي، عديده و ثماً  
من الداخل<sup>48</sup>، عا هو كذلك<sup>49</sup>.

ويحاول بارس - بطور نظريه في كتابه - ان ياربط بين مفهومات  
جادمير من التاريخ والخلق والسوق وبين التاريخ عند جدامير مرتبط  
بالمفهوم لا بغيره من فقهه من غير ان يفسر مفهومه من التاريخ  
فهو يقول: «ليس الامر بالحق بل بالحق من عند الله» أي  
استحضار ظروف خلق الأثر. هو حقا وفقا قائم بالفعل، إذ لابد ان يفهم  
مضمون نطاق الأفق الذي يحتويه، حتى الدين سأل ومن ينادي صوت  
الذي»<sup>45</sup> والعملية التاريخية، بحسب نظريه بارس توسع  
منسبوطيا «فتح حوارا بين الماضي والحاضر، وتدعو التأويل الجدي في  
السلسلة التاريخية لتجسيد معنى»<sup>46</sup> والعملية التاريخية لا تتم إلا من  
خلال توحيد النشاطات الثلاثة: الفهم والتفسير والتطبيق، وهذا لتوحيد  
هدف جمال. بارس الى تكريمه ثم مقارباته.

وإذا كان حاداً فبإحدى أن في السؤال هو «في الاستمرار في طرح الأسئلة ولذلك فهو في التفكير» فإن جماليه يابوس يعتبر لعدم الأدبي

« حواراً » ولعبه أسننه واجزبه<sup>47</sup> والفهم قد طرح في فلسفه جادامير « لا بمعنى ليفي<sup>48</sup> وإنما هو الذي يصنع كل بقاء موضح سؤل<sup>49</sup> » ولذلك أن عوده جادامير إلى هيدجر لاصحاب عمية الفهم لم تكن بعد داتها عودة مجردة بقدر ما هي قراءة نأصيلية للفهم وهكذا فإن طرح هيدجر المشهور « حول كيف يفهم شيء » يصل به جادامير إلى أساسه ليصبح كيف يفهم لفهم<sup>50</sup> وهذا هو الافتتاح لتأويلي عبد جادامير وقد طرح لمحي على أنه خلاصة الفهم الذي هو سؤل عن الباطن، وأن لسان كثير الدلالة مثمما لباطن كثير الدلالة نصاً، وهيدجر يقوي هذه الفكرة بقول « السؤل الذي يبحث عن ماهية شيء، يظل دائماً متعده لمحي<sup>51</sup> » رستح من قد يفهم هو حدوداين استي لأسية

وقد أصبح جادامير في كتابه الطفيفة « صبح به لا يمكن استراف لمحي لأسى » يربط موبه<sup>52</sup> « رعي حد، لصبغة طرح الفهم في د « ما س لذن هو عتبة سبه في مفهوم، ذئس، بد طرحت نظرية ياس سمدسي « لذن حورية رهم مهبوب سد حلان ومي خلاهما يفسر الفصل الأدبي، وتفسير النص يتم على من « جدلية حوارية بين الموضوع والافتق، ويا، على حد بقول جادامير بأن المحاصر لا يسطوي على الآخر الأصلي الذي انبش عنه لمأص ويا على « فن محور يصاف إليه « فن المحاصر ويحاور معه » وكذلك الأمر بالسبب لفهم الأدبي. د لا يمكن الفصل بين النص ولأثر الذي يحدثه أي بين النص ولبان عمية التأويلية التي تحمق أنما، السلي<sup>53</sup> » والحورية عبد ماوس تححقق على مستويات مختلفة يكون مركزها النص والتأويل.

ب جماليه التلقني هي نظريه ثمانية في نقد استجابة القارئ، تطورت بصورة منظمه في مهابه لسيبب وهدية السبعيات في جامعة كولمبتس<sup>54</sup> » واستست ميادئ هذه لمظريه في خلال كتابات « مير

ريدوس، لشي كانت تلح دوماً على أن لعمل الأدبي لا يتحقق وجوده إلا من خلال عنصر فعال في العملية الأدبية وهو المثقفي، وقد أحدثت لكتابات المتأخره ل. آيزر ويافس تأثيراً كبيراً في اتجاه نقد استجابة القارئ، وفي نظرية الأدبية في بريطانيا والولايات المتحدة<sup>55</sup>، وقد ظهر لها فيما بعد أنصار ومؤيدون استطاعوا أن يطوروا منهجاً آخر على صلة بمرحبات اتجاه جمالية لثقفي، وهو الاتجاه لساويلي في الولايات المتحدة، شمالي فيش، ومورغان هولاند، وديفيد بليش وأخرون ويبدو أن فترة استيلاء والسيطرة كانت لحاص الحثيثي للتحول الذي حدث في النظرية لنقدية، فقد شطبت التوجهات لتحليل لبس السردية التي أصبحت فيما بعد محلاً لخصيت لاجد، منه تده بدت بمرحبات فصلاً عن التحولات لنقدية التي حدثت ثم تلتها فترة تنفس مبطل فوكو في تحليل خطاب لعل فيما وراء النص، بصف بصف مدخنة بيبوية تقتصر دماً لـ المؤثر بوجهة في تنوع منهجه في نفس حده، وفي سببجه المنسوبة حده، على حد الأساس كيت لفرجه لخطاب نظرية بالانجاء لمحدث لفرحيات لنفسه تنق بعد مدخل مركزيا في تحليل أنماط الأدب، ومن جهة كـ خطاب دريد سمي في عام 1961 في مدرة عقدت في جامعة جون هوبكنز حول موضوع (اللغات البعدية وعلوم الإنسان)، إلى « تفكيك ميتافيزيقا المصور التي سمكن سوا، في فكرة لينية نفسها، أو في العنصرية المركزية لخاصرة في نظرية العلامة عبد سوسور »<sup>56</sup> وليست فكرة الينية، عند دريد، إلا « فكرة المركز أو نقطة لمصور »<sup>57</sup> وله تكن لفراء لنتفكيكة سوى تعارض مع المبدأ الذي يقول بأن في لغة النص يكمن الأساس الخاص بالمسق الذي يشتمل على عمل وطبعي كـف وأن النص يمكن نسجاً لعدواً أساسياً بالسبة لينية الخاصة، التي تتملك وحدة عصبية، و برة ذات مدلول قابل للشرح »<sup>58</sup>، ويبدو أن النصف لثاني من لستينات كان يطرقي على نوع بين طائفة من لخاصم

والعرضيات وكان النص Text ياحاسه المختلفة محور هذا السرع، ولم كان ثمة تراث من التحليلات النصية لا تريد التراجعات الجديدة أن تتغلب عنه، فقد تخصص لسراع الجديد طريقة في أن يكون طرح العرضيات الجديدة، التي يريد أن يدمج النص ياطرف واقع في محيطه، طرحاً بيد من نص، في كتابته، وشكال بلقيه، حتى يتم تجاوز لأزمه التي خلقتها لتحليلات النصية المعقدة، والمحايشة، أو الداخلية وقد تبين لبيرون أنفسهم إلى شيء من تلك الأزمة، فهذا جيرار جيبس يعتقد أنه في أن الأدب «نتج لغة، وما أن البيوية». صهح لاني بامتياز، فاللقاء الأكثر حسماً لا ينبغي أن يحدث بالتأكيد في ميدان المود البندبية والأصوب لا كك، ككتاب حصل سوب موضوع مشترك بين للنبي شعبه سوب التي من أن تفسر امر: درجة يمكن في المبادئ العامة يدعرك الشكالية لروية محمد لا ك كنهجة بسيطة والظر إلى درجته كسعر يحدث للجهاب اربعة. فاشج البيوي بعض يتسائل في نص نفسه وبعض مدسة من ثنائيات ترجمة أخرى. فهد المسج يريد أن يصر في شمر على سبالة سب س من خلال تحليل سب مانه لا يكون سب سب مفر منه من طرح بأحكام ايدولوجية مسبقه<sup>160</sup> لقد خلقت تلك التحليلات اعتقاداً بالغشرب الإنسان عن المصوب لبي صحتها هو، ومن هنا فقد ذهب الطلاب، في ثورتهم المعروفة في لعام 1968 التي أطاحت بحكومة ديغول، ضد لبيوية، ورفعوا شعار «فلتسقط البيوية»<sup>161</sup>.

وثمة تحول آخر في مجال الدراسات الروائية، قام به عدد من لقد لدين انصب اهتمامهم على كيفية المياغة الشخصية للمؤلف ضمن نظام البني النصية، من حيث صياغة وجهه النظر في العمل الروائي تحديداً التي هي نظام الأفكار الذي يتقله بوساطة العناصر المستعملة في (روية، ويعني ذلك أن وجهه النظر هي طريقه سرد لحكاية سرداً نسباً موهماً

للقارئ بحقيقة ما يجري من أحداث، وعلى حد الأساس كان تطور الرواية يتقدم باتجاه أسلوبية تحديث تقنية الروي باستعمال طريقة تعدد لرواء في عمل روئي واحد، وطبقاً لذلك تعددت تعبيرات الرواء للحكاية من خلال طرح وجهة النظر الخاصة، ولقد كان مفهوم وجهة النظر يشكل أهمية كبيرة في تطور الفن الروائي. واعتقد الناقد الأمريكي بيرسي لو بون أن سر الفن يكمن في التخطيط الفني لوجهة النظر، وهذا، أحياناً، أساس لحسن بلاغة إقناعية من أجل العمل نفسه، لأن وجهة النظر ربما تحمل كما يرى تودوروف خطاباً أيديولوجياً يتعارض مع وجهة النظر ربما تحمل كما يرى وعلى حد الأساس فإن وجهة النظر تمثل خطاباً أساسياً في العمل الروائي، وقد تعددت من ذلك في عصر كينيث سبب طريقة إقناعية تخفي غرض من لا يمكن للقرئ أن يتبينه بسهولة، وبمقتضى توجيه ذات وجهة النظر، رسم كشف لطبع المظهر، وجه لوجه، وكيفية رؤيا تشعشع، من أكثر من اعتدائه مع عشاءه تلك شخصه، ولكنه يبحث عن سماء جديدة مع تنهيب وهذا هو منطق الذي يتحكم بالعلاقة بين القارئ والمؤلف، وقد سعى عدد من نقاد الأدب بالبحث عن معيار لعلامة في بحثه في الأدب الروائي، وأسهم ذلك في خلق جدل نقدي حول تلك العلاقة المقترنة والمثيرة للفكرى بالتركيب الفني لمناصر العمل الأدبي، على النحو الذي أظهره رومان مجاردن حينما تحدث عن ما يسميه بالقيم الفنية والقيم الجمالية، وأوجد خصائص نوعية لكل صنف منهما، وصلة ذلك بالتلقي.

وكان ويس يوث في العام 1961 يبحث في مجمل الخصائص لشخصية للمؤلف الصفي الذي اقترحه في كتابه *بلاغة الرواية* rhetorical of fiction وهو أحد المفاهيم الأساسية التي يجب لأبهر في صياغة مفهوم القارئ الصفي implied reader، بل إن هذا المفهوم ومعاهبه أخرى في كتاب يوث قد عملت على رحره كثير من الاعتقادات النقدية انسانية،





لأمريكي وليم لايبوف<sup>٥</sup> الأول مكتوب بالاشتراك مع جوسيا وولتسكي. ظهر في Helms في عام 1967 تحت عنوان تحليل السرد، حكاية الشهادة في التجربة الشخصية والثاني ظهر في هيئة الفصل التاسع من لسانيات لايبوف في Inner city وقد عمود التجربة التحويلية في اتركيب السرد وهما برغيد في فحص سرود كثيرة، لبشرعا، ووروب حصائص السرد النسائية والشكبية ووظائفها<sup>٦</sup> إن لشيء مهم في هذه الدراسات هو أنها أظهرت أن الهيئة اللغوية لم تعد وحدها كافية لقل المعنى الأدبي، وشبه مجرات في لصي نفسه بحاجة إلى عملية تأويلية من الخارج، وعلى هذا الأساس كانت هالك عودة مبهجة في كل عدم يسهم في إعادة نظر دلالات بعده نفس سيء نفس من نفس كفي لا يكون وثيقه حديثا بما يجب حاتم<sup>٧</sup> وقد لا يمكن عدال النظرة الجديدة لهذه النص حديثا صاخرات سوسور، من كان يعتقد أن اللغة ليست وسيطا ناقلا للمعنى نفسه بل مسحة له ذات، مسحة في تجربته الإنسانية، وهو بذلك يحاول بلوغ هدفه بوصفه حقيقة من حقائق نفس نفسي وعلى هذا الأساس صار يعني بتر Act of Reading بعدا لا يتعدى دمج غيره بتر «بحرية لا يشاء» ومن جهة أخرى لا يمكن تعديل التحولات التي تحدثت في لسيوية نفسها، تحولات رولان بات، وودروف، وجوليات كريستيفا، هيرت يحدث عن الطريقة التي يكون بها القراء، معنى النصوص فيقول «إن هذه الآن التي تتناول النص هي نفسها تمثل تعدداً للنصوص أخرى، أو شعرات لانهاية ومعقدة»<sup>٨</sup> إن بارت يعتبر هذا لغاري أو الأنا بني تبادل النص، نصاً مركباً للنصوص الأخرى، ولم يكن استثنائياً حيازة هذه لأن الفردية، إن أصول هذه النصوص التي تكون الأنا لم يكن قابله للإدراك مباشرة أو ببساطة<sup>٩</sup>.

ومن جهة أخرى كان موكاروفسكي أول من بحث عن قيمة حيالية

للمرجعيات من خلال النص. وهذا توجه شكلائي لعنه تأثيرات السريح في تطور العمل الأدبي. فقد وجد موكاروفسكي ن لقيمة الجمالية للعمل الأدبي هي قضية اجتماعية<sup>71</sup>، وتعني القيمة الجمالية عمدة مجموعة العواين لمحكمه في إسام وتطور لأدب. أي ما يعطيه طابعه الأدبي ويتطور قوانين موعه. ولذلك فإن موكاروفسكي كان يبحث في الإدراك الجمالي للأدب لأنه على صلة بتكون المعيار الأدبي فوجد أن استعبارات التي تحصل للعمل الأدبي إلى هي معيرات مريبطة بالادراك الجمالي<sup>71</sup>، وعينه فقد كان يعتقد أن تاريخ الفن إنما هو «تاريخ الاستعبارات ضد المعايير السائدة»<sup>72</sup> وقد أشار بارس إلى أهميه أفكار موكاروفسكي وعنده برح مجموعة حسب حد ن سنده يربطه ده عاير بسكل حاسم وثوقية الدور بالادب بين السحب البيوي، وسحب ساجي لقد تطلفت من مقدمات تفسيره لشكلاية لاث تطور جمالية بيبوية تفترض مكاسة لشككي من الحوت لا سب ساعد مقولات الإدراك الجمالي. ثم بعد ذلك تمت موضوع حاسم مد ثا هذه النظرية وصفاً رئيساً من جهة مختلفة تفسيره كلفامة لمعددها سنفقي<sup>73</sup> وقد كانت مقترحات موكاروفسكي حاسمة بالادب حاسي بعد حدى لموطنات لظهور جماليه السقي. فإن نهاية السباب كان شهد تحولاً لبيوية يتزامن مع ظهور تلك النظرية، فتصور البيويون أن لاهتمام بوضع معابر لأعراى لقراءة بعد نصية جوهريه في أمة مربة، ولحققة أن لاختلاف في الأصول المعرفية التي تعني النظريتين البيوية وجمالية النلقي، هو الذي يعرض طبيعة الممارسة التي تطبقها إحدى النظريتين على لتحليل لعمل الأدبي إن القراءة البيوية تتعد مباشرة إلى النص لتري فيه تدك لاهتراسات الأساسية التي موجه عمل البيوية، في حين أن لقراءة في جمالية لتلقي تتعد مباشرة لإدماج عمل لهم مع بية لعمل الأدبي نفسه، وري أن تلك حدلية أساسيه في أمة قراءة، وهذا حثلاك جوهري

بين النظريتين، ولذلك فقد كان التحول الأخير لـ رولان بارت يتركز في اعتقاده أن حصول لواصل الأدبي، وحصول الاستجابة لنص ما مرهوبان بتحقيق البند، فهو يرى أن الكتابة هي عمق صبح اللعنة<sup>74</sup>، وتحدث هذه اللعنة من خلال ما يطوق عليه بالانقطاعات التي تحصل في جسد النص، ولذلك فإن لقراءة عنده هي الكشف عن لعنة المنسركة في ذلك الجسد، فكان القارئ بلا حفظ و جلسة لبدء الآخر<sup>75</sup>، فالقارئ إذن عند بارت لا يدون لذته في فعل القراءة، وإنما يكشف عن تلك اللعنة اللامرئية لمؤلف التي سجلت في علاقته ثقالته باللعنة، ولذلك فإن لدة القارئ متحفقة صمماً من خلال جهده في إبراز لدة الآخر و لكشف عن قوابس تحقّقها في مادة اللسان

أما سبب ردّ بارت فقد عنه أن علاقة بارت بالنص لا تتحدد بالكشف عن النظام المصوّغ بل وأنها من الفن المؤلف والمتشعر في مادة اللسان. وبما عليه لتحية باللبّة الأسلوبية للقصيدة، لذلك فقد سجد بشدة قرء رولان باكوبس وكثير ليسو سر من بقية اللفظ بورتو، فوجد أن الملامح المعروفة التي تكتشفها في القصيدة ربما لا تدركها حتى قارئ مطيع كل ما فيها من تراجيح نحو رموزية هي عبارة سهجتها ليسوي، ولكن لا يمكن لجميع الملامح أن تكون حراً من البنية الشعرية لدى لقارئ<sup>76</sup>، إن ريفاتير يعني بكشف صفة البنية الأسلوبية بالقارئ، لأن هذا القارئ هو الهدف المحتار بوعي من طرف المؤلف فالإجراء الأسلوبى مؤلف بطريقة لا يمكن معها للقارئ أن يمر بجانبه ولا أن يقرء أيضاً دون أن يسوقه إلى ما هو جوهري<sup>77</sup>، ذلك أن النص الأدبي عند ريفاتير ينطوي على صفة كاسية<sup>78</sup> فيه، أي في أسلوبه، وأن وظيفة لوحدة الأسلوبية استيعاد أسرار القارئ<sup>79</sup>، ولذلك فإن مفهوم لقارئ المرحلي قائم على أساس أنه ذاتاً لإظهار منبهات نص ما<sup>80</sup> وقد حدد ريفاتير عمل الأسلوبية فوجد أنها تدرس داخل المظهر

الساقي، تلك لعاصر المستعمدة تعرض طريقة تفكير المسح على معكك  
السح يحكي أنها تدرس فعل التواصل، لإنتاج حائل سلسلة لعظيمة  
ولكن باعتباره حاملاً لخصات شعبيه المتكلمة وملزماً لانتقاء لمرسل  
اليه»<sup>(81)</sup>.

ما إمبرتو إيكو نقد وجد أن نظريات السح قد تحولت في  
السياسات «الى أساليب عميقة، بحيث أن الإشكال الجديد صار يكمن  
في قرءة لخصوص وليس في كوسها، فالقرءة لم تعد تشير الى  
مشكلات التفسير لفظي، أو الى عك التأويل المتطور سبباً، بل صار  
تعي بالقضية الأساسية للتعرف على السجدة القارئ كاحتمال دخل في  
الامتزاج بينه وبينه»<sup>(82)</sup>، لذلك فإن ميرتو يكر بعض كبير بتعميل  
عمميات تكسبه ذات لتعرف من طريق لكسبه رترة معاً، ففي  
الوقت الذي «تسرع معظم الدراسات لشحها من عذراء في النظرية  
الأدبية الأخرى على محاولة تصويرها، نظريته في المعرفة بدلاً من نظرية  
في لقراءتها في الأسبق، للتمسك بالتمسك يمكن أن تجد من كات إمبرتو  
إيكو دور القارئ (1977) وهو الوحيد الذي يجوز على مفاهيم بلاغية،  
على أنعم من ن سجال هبانه يوسع هو عند إشارت لذي هو  
عرون كبير يشير إلى تغير عصر استراتيجي في لقرءة، إن اهتمام  
إمبرتو يكو بطرائق لكشابة معها هو اهتمام بطرائق القراءة بصاً  
ويعتمد نجاح لكاتب على الخلق الاجتماعي الذي يقرأ من خلاله نصه  
الخاص ولذلك فهو يلعب دور لقارئ حتى وهو يكتم ويعكس عادة  
المطربين الذين يتوحدون أن يصو كيف يحقق لقراء، موصهم الخاصة،  
وقد اكتشف إيكو طرائق عديدة في المصوص التي تخلق قراءها  
الخاصين»<sup>(83)</sup> وهو يرى أن «كل كاتب يعرف أن قطعة جيدة من الكتابة  
لا بد أن شروق قراءتها»<sup>(84)</sup> وقد عرض إيكو «المصو النصي لهذا  
لتوقع ولهد لدرابه التي يجب أن يؤديها القارئ لبعض الأفعال من خلال

تحليل معلق لقصة حبيبه له «العونسي اليه»<sup>85</sup> وهي قصة A most Parisian incident.

إن النص يمثل عند إمبرتو، يكون في حالة تحليله النفسي . حسنة من الحيل لتعبيرية التي يسعى أن يجعلها المرئ اليه<sup>86</sup> لأن النص، في نظره، يتضمن طائفة من الفجوات ويري كان ذلك الاعتقاد بسبب أفكار منطري جمالية التلغى الألمان الذين يشير إليهم إيكو، وعينه فهو يرى أن ذلك التعجيل يتم من خلال ملء تلك الفجوات، لأن «النص إن هو لا يسمح قصائد بفضاء، وفجوات يتقي ملؤها، ومن يشبه يتكهن بأنها أخرجت، سوف غلأ فتحتها بفضاء إلا! النص مثل لة كسور أو مقتضدة يحب من فيه، نفس ثمة سي يكون نفسى قد دخلنا إلى النص»<sup>87</sup>.

وعلى نوح من ن محولات، يبيح أحد نفس بحسبه لقراءة (كعب عند حداثا كويل) لا يفي كاتب حذف عن نغاي يومعه بيبة نصه، أن ن نتر بطوي من سي ن نصه نغاي كسي لاستجابة أو لمني لاسويبه نغاي نطونه من سي نغاي نغاي نغاي أو أن القراءة هي مجمل تفسير نظام الشفرات اللغوية أو للعلاماتية الذي يتصبه النص ولذلك فإن النص، باعتقاد يكون، يتوقع قارئة النموذجي القادر على الاشتراك في الترهين النصي بالشكل الذي خصه الكاتب وفكر فيه، ون كانت عمليه الترهين هاته سم على وفق هامش معين وكان للاقتراح بما يريد الكاتب على وفق توفر شروط خاصة<sup>88</sup>.

وفي نهاية الشباب (1966-1967) كانت حوليا كريستينا تطرح مفهوم الخاص بوصفه إجراء لفتح النص على مصوص أخرى، وهو يعني «المدخل د حل نص لتعبير ماحود من مصوص أخرى»<sup>89</sup>، ون النص حين يدخل في علاقة خاص مع مصوص أخرى إنما يقود بعملية تحويل؛ أي جعل

لنص لاخر يدخل بوصفه بنية من بني العمل نفسه، حيث لا يمتطع النص بمحملاته ونشيراته ووضعية شكله كلها، وإنما يكون الشكل ذا وظيفة متكرر في نمو لعمل الجديد، وزيادة قدرته على إحداث التأثير. إن هذه العمليه ربما تكون غير وعيه، تكشف عن القرسبات العميقة لأنماط الثقافة، إنها رغبة النص الجديد في تعصيد مسعاها لتوصيل لمعنى وإحداث التأثير. ويعني ذلك أن المعاصر هو أحد الاعتقادات الجديدة للجمهورية للخروج من مازو استبعاد التاريخ استبعاداً تاماً. إن هذه التعديلات تشير إلى قضيتين مهمتين:

**الأولى:** أن المعنى الذي اعتقدت الجمهورية وجوده في المكونات الأساسية للنص الذي يدور عرس هذا الاحتمال يوجد لجمهوريون أنفسهم في دور عدد من الفرضيات التي ينتج معاصر كثره مختلفة.

**الثانية:** إن بنية النص هي مثل أصل سفر مفتوحة المقاربة التي تبدأ حاصلة فتعني على حد ما بعد تصبح باحج معنى الذي تتجلى عنه كذا في النص. إن النص هو النص، سره من هو معنى لهم يارث نفسه في النص. لا لأن هذا النص في حالة تراثيه من مدن مجموعة من البيوت، بل لأنها لا تشير إلى الترويت نفسها التي كشفتها بارت نفسه.

## الهوامش

- 1، سوميرلوجي الثقافة - د. الطاهر لبيب - دار ابن رشد - عمان - ط 3 - 1986 - ص 13
- 2، المصدر نفسه - 13
- 3، يدخل إلى القسمة الظاهرية - د. نظران حوري - دار الفنون - ط 1 - 1984 - ص 76
- 4، المصدر نفسه - ص 76
- 5، المصدر نفسه - ص 76
- 6، المصدر نفسه - ص 74
- 7، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التعليلية - وليد راي - ترجمة د. بونيل عزيز يوسف - دار المأثور - ط 1 - 1987 بغداد ص 43
- 8، المصدر نفسه - ص 46
- 9) [ser W. (1980) Interaction Between Text and Reader" in Keith Brown and all Lebahar
- 10، عيسى سعد في سبوت سعد في دار ابن رشد ط 1 - ص 120
- 11، أدب في يدري لأمسوسه بالعربية - صديقي في حبش - في كتاب نقد متجابه القاري، من الشكليات إلى ما بعد البنيوية - تحرير جين ب. تروبيكر - ترجمة د. حسن ناظم وعلي حاكم - مجلس الأعلى للثقافة - ط 1 - 1999 - مصر - ص 145
- 12، د. جريس واديلي معصن - برز - ترجمة د. مهدي يوسف - معجم سداه لأجنبية - ع 3 - 1992
- 13، عملية القراء - مقرب ظاهراتي - أيزو - معصود سائق - ص 133، 123
- 14، مقدمة في نظرية الأدب - سري عشق - ترجمة إبراهيم خاسم عادي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1992 ص 67
- 15، المصدر نفسه - ص 66
- 16، القاري في النص، نظرية التأويل والاتصال - د. ليلى إبراهيم - مجلة أصول - ع 1 - 1984



- 17) فعل القدر - نظرية الواقع الجمالي - بير - ترجمة أحمد المديني - مجلة أدبي المخرية - ع 6 - 1987
- 18) نظرية الاحتمال - مقدمة نقدية - روبرت سي هولبه - ترجمة رعد عبد الجليل - دار الحوار - ط 1 - 1992 - دمشق - ص 102
- 19) المصدر نفسه - ص 102
- 20) هنري في سن نظرية تأثير ولاشعل - د بيه برهبر - مجلة تصور - ع 1 - 1984
- 21) فعل القدر - نظرية الواقع الجمالي - أيزر - ترجمة أحمد المديني - مجلة أدبي المخرية - ع 6 - 1987
- 22) نظرية الاحتمال - مقدمة نقدية - روبرت سي هولبه - ترجمة رعد عبد الجليل - دار الحوار - ط 1 - 1992 - دمشق - ص 101
- 23) المصدر نفسه - ص 101
- 24) دراسات في فلسفة النص - د. زكريا بن عيسى - ج 1 - ص 327
- 25) المصدر نفسه - ص 327
- 26) مقدمة في سفر - لاجة - جون بولس - د. عبد الله بن عيسى - دار الحوار - ط 1 - 1992 - دمشق - ص 101
- 27) المصدر نفسه - ص 84
- 28) عملية نقدية - ملخص لدراساتي - أيزر - مصدر سابق - ص 128 - 129
- 29) موسوعة علم النفس - إهداء - أحمد بزي - بيروت - 1977 - ص 98
- 30) معجم مصطلحات الأدب - مجدي ودية - ص 191
- 31) مقدمة في نظرية الأدب - بري بيلان - ترجمة برهبر - دار الحوار - ط 1 - 1992 - دمشق - ص 68
- 32) ليسي، الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية - وليم واي - ترجمة د. بولس عزيز - يوسف - دار الحوار - ط 1 - 1987 - دمشق - ص 47
- 33) المصدر نفسه - ص 47
- 34) نظريات علم النفس - د. كمال بكناش - ط 1 - 1986 - بيروت - ص 94
- 35) المصدر نفسه - ص 94

36) Johns, H. R. (1982) Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics,

from Keith Green and Jill Lebbam (1996) Critical Theory and Practice, New York, Routledge, P 222

37) Ibid. p. 211

38) المصدر نفسه - ص 75

39) المصدر نفسه - ص 75

40) المصدر نفسه - ص 80-81

41) المصدر نفسه - ص 81

42) المصدر نفسه - ص 85

43) استر تيجيه التسمية، في نظام الأنظمة المعرفية - مدح صدي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط 1 - 1986 - ص 228

44) المصدر نفسه - ص 228

45) حنايه حسن - لا تبي - ترجمة د. محمد حبيب - مجلة تفكر العربي قفاص - ج 38 - 1986

46) استر تيجيه التسمية في نظام الأنظمة المعرفية - مدح صدي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط 1 - 1986 - ص 228

47) حنايه حسن - لا تبي - ترجمة د. محمد حبيب - مجلة تفكر العربي قفاص - ج 38 - 1986

48) استر تيجيه التسمية في نظام الأنظمة المعرفية - مدح صدي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط 1 - 1986 - ص 224

49) المصدر نفسه - ص 224

50) المصدر نفسه - ص 226

51) في الفلسفة والشعر - مارتن هيدجر - ترجمة د. عسان أمين - ط 1 - 1963 - القاهرة - ص 41

52) مقدمة في النظرية الأدبية - تيري إيغلتن - ترجمة إبراهيم جاسم العالي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1992 - ص 78

53) إشكاليه المنهج - د. صبري حنايف - مجلة أفق عربية - ج 1 - 1986

54) المصدر نفسه

55) Kate Wales, Adictionary of stylistics, P 391

56) Ibid p 391

57، نظرية للغة الأدبية - خريست ماريه برتريندو يلفانكوس - ترجمة د. حامد أبو حامد - مكتبة غريب - مصر - ص 151

58، المصدر نفسه - ص 151

59، المصدر نفسه - ص 147

60، بشيرة وسعد الأدبي - جبرار جهنت - في كتاب المبتدئة والنقد الأدبي - تحرير وترجمة محمد لقاح - أفريقيا الشرق - المغرب - ط 1 - 1991 - ص 15

61، المصدر نفسه - ص 16

62، ينظر أدق المصدر - د. جابر عصفور - دار المدى للثقافة والنشر - دمشق - ط 1 - 1997 - ص 224

63) James E. ... Edited by P 141 Richard Andrews (1992) New York, Routledge

64) Roger ... Dictionary of Modern ... New York, Routledge, P 176-177

65) Richard Andrews ... birth of Rhetoric, Edition by ... New York, Routledge, P 116

66) Ibid P 1,6

67) Ibid P 116

68) Ibid P 116

69) Keith Green and Jill Lobban (1996) Critical Theory and Practice New York, Routledge, P 184

70) Ibid P 116

71، ينظر المثالي الأدبي - البردش - ترجمة د. محمد براءة - مجلة دراسات سيميائية أدبية لسنة - ع 6 - 1992

72، المصدر نفسه - ص 19

73، المصدر نفسه - ص 19

74، من أجل جمالية لعللي - يونس - تقرأ عن مجلة: دراسات سيميائية أدبية لسانية المقدمة - ع 6 - 1992

- 75، لغة نصوص - رولان بارت - ترجمة غزوة سعد ونعمان سبحان - دار تونقال - المغرب - ط 1 - 1988 - ص 15
- 76، المصدر نفسه - ص 25
- 77، نقد استجابة نقاري، مقاده ونظرياته - واحد ملدن - ترجمة سعيد النقاشي - مجلة أفاق عربية - ج 8 / 1993
- 78، معاصر نقاشي لا مذهب ميشال ريفور - ترجمة د. حميد عيسى منصور - دار صبا سال، المغرب - ط 1 - 1993 - ص 44
- 79، المصدر نفسه - ص 36
- 80، المصدر نفسه - ص 36
- 81، المصدر نفسه - ص 36
- 82، المصدر نفسه - ص 30
- 83، نظرية النقدية - نقاري - ص 1 - ص 2 - ص 3 - ص 4 - ص 5 - ص 6 - ص 7 - ص 8 - ص 9 - ص 10 - ص 11 - ص 12 - ص 13 - ص 14 - ص 15 - ص 16 - ص 17 - ص 18 - ص 19 - ص 20 - ص 21 - ص 22 - ص 23 - ص 24 - ص 25 - ص 26 - ص 27 - ص 28 - ص 29 - ص 30 - ص 31 - ص 32 - ص 33 - ص 34 - ص 35 - ص 36 - ص 37 - ص 38 - ص 39 - ص 40 - ص 41 - ص 42 - ص 43 - ص 44 - ص 45 - ص 46 - ص 47 - ص 48 - ص 49 - ص 50 - ص 51 - ص 52 - ص 53 - ص 54 - ص 55 - ص 56 - ص 57 - ص 58 - ص 59 - ص 60 - ص 61 - ص 62 - ص 63 - ص 64 - ص 65 - ص 66 - ص 67 - ص 68 - ص 69 - ص 70 - ص 71 - ص 72 - ص 73 - ص 74 - ص 75 - ص 76 - ص 77 - ص 78 - ص 79 - ص 80 - ص 81 - ص 82 - ص 83 - ص 84 - ص 85 - ص 86 - ص 87 - ص 88 - ص 89 - ص 90 - ص 91 - ص 92 - ص 93 - ص 94 - ص 95 - ص 96 - ص 97 - ص 98 - ص 99 - ص 100 - ص 101 - ص 102 - ص 103 - ص 104 - ص 105 - ص 106 - ص 107 - ص 108 - ص 109 - ص 110 - ص 111 - ص 112 - ص 113 - ص 114 - ص 115 - ص 116 - ص 117 - ص 118 - ص 119 - ص 120 - ص 121 - ص 122 - ص 123 - ص 124 - ص 125 - ص 126 - ص 127 - ص 128 - ص 129 - ص 130 - ص 131 - ص 132 - ص 133 - ص 134 - ص 135 - ص 136 - ص 137 - ص 138 - ص 139 - ص 140 - ص 141 - ص 142 - ص 143 - ص 144 - ص 145 - ص 146 - ص 147 - ص 148 - ص 149 - ص 150 - ص 151 - ص 152 - ص 153 - ص 154 - ص 155 - ص 156 - ص 157 - ص 158 - ص 159 - ص 160 - ص 161 - ص 162 - ص 163 - ص 164 - ص 165 - ص 166 - ص 167 - ص 168 - ص 169 - ص 170 - ص 171 - ص 172 - ص 173 - ص 174 - ص 175 - ص 176 - ص 177 - ص 178 - ص 179 - ص 180 - ص 181 - ص 182 - ص 183 - ص 184 - ص 185 - ص 186 - ص 187 - ص 188 - ص 189 - ص 190 - ص 191 - ص 192 - ص 193 - ص 194 - ص 195 - ص 196 - ص 197 - ص 198 - ص 199 - ص 200 - ص 201 - ص 202 - ص 203 - ص 204 - ص 205 - ص 206 - ص 207 - ص 208 - ص 209 - ص 210 - ص 211 - ص 212 - ص 213 - ص 214 - ص 215 - ص 216 - ص 217 - ص 218 - ص 219 - ص 220 - ص 221 - ص 222 - ص 223 - ص 224 - ص 225 - ص 226 - ص 227 - ص 228 - ص 229 - ص 230 - ص 231 - ص 232 - ص 233 - ص 234 - ص 235 - ص 236 - ص 237 - ص 238 - ص 239 - ص 240 - ص 241 - ص 242 - ص 243 - ص 244 - ص 245 - ص 246 - ص 247 - ص 248 - ص 249 - ص 250 - ص 251 - ص 252 - ص 253 - ص 254 - ص 255 - ص 256 - ص 257 - ص 258 - ص 259 - ص 260 - ص 261 - ص 262 - ص 263 - ص 264 - ص 265 - ص 266 - ص 267 - ص 268 - ص 269 - ص 270 - ص 271 - ص 272 - ص 273 - ص 274 - ص 275 - ص 276 - ص 277 - ص 278 - ص 279 - ص 280 - ص 281 - ص 282 - ص 283 - ص 284 - ص 285 - ص 286 - ص 287 - ص 288 - ص 289 - ص 290 - ص 291 - ص 292 - ص 293 - ص 294 - ص 295 - ص 296 - ص 297 - ص 298 - ص 299 - ص 300 - ص 301 - ص 302 - ص 303 - ص 304 - ص 305 - ص 306 - ص 307 - ص 308 - ص 309 - ص 310 - ص 311 - ص 312 - ص 313 - ص 314 - ص 315 - ص 316 - ص 317 - ص 318 - ص 319 - ص 320 - ص 321 - ص 322 - ص 323 - ص 324 - ص 325 - ص 326 - ص 327 - ص 328 - ص 329 - ص 330 - ص 331 - ص 332 - ص 333 - ص 334 - ص 335 - ص 336 - ص 337 - ص 338 - ص 339 - ص 340 - ص 341 - ص 342 - ص 343 - ص 344 - ص 345 - ص 346 - ص 347 - ص 348 - ص 349 - ص 350 - ص 351 - ص 352 - ص 353 - ص 354 - ص 355 - ص 356 - ص 357 - ص 358 - ص 359 - ص 360 - ص 361 - ص 362 - ص 363 - ص 364 - ص 365 - ص 366 - ص 367 - ص 368 - ص 369 - ص 370 - ص 371 - ص 372 - ص 373 - ص 374 - ص 375 - ص 376 - ص 377 - ص 378 - ص 379 - ص 380 - ص 381 - ص 382 - ص 383 - ص 384 - ص 385 - ص 386 - ص 387 - ص 388 - ص 389 - ص 390 - ص 391 - ص 392 - ص 393 - ص 394 - ص 395 - ص 396 - ص 397 - ص 398 - ص 399 - ص 400 - ص 401 - ص 402 - ص 403 - ص 404 - ص 405 - ص 406 - ص 407 - ص 408 - ص 409 - ص 410 - ص 411 - ص 412 - ص 413 - ص 414 - ص 415 - ص 416 - ص 417 - ص 418 - ص 419 - ص 420 - ص 421 - ص 422 - ص 423 - ص 424 - ص 425 - ص 426 - ص 427 - ص 428 - ص 429 - ص 430 - ص 431 - ص 432 - ص 433 - ص 434 - ص 435 - ص 436 - ص 437 - ص 438 - ص 439 - ص 440 - ص 441 - ص 442 - ص 443 - ص 444 - ص 445 - ص 446 - ص 447 - ص 448 - ص 449 - ص 450 - ص 451 - ص 452 - ص 453 - ص 454 - ص 455 - ص 456 - ص 457 - ص 458 - ص 459 - ص 460 - ص 461 - ص 462 - ص 463 - ص 464 - ص 465 - ص 466 - ص 467 - ص 468 - ص 469 - ص 470 - ص 471 - ص 472 - ص 473 - ص 474 - ص 475 - ص 476 - ص 477 - ص 478 - ص 479 - ص 480 - ص 481 - ص 482 - ص 483 - ص 484 - ص 485 - ص 486 - ص 487 - ص 488 - ص 489 - ص 490 - ص 491 - ص 492 - ص 493 - ص 494 - ص 495 - ص 496 - ص 497 - ص 498 - ص 499 - ص 500 - ص 501 - ص 502 - ص 503 - ص 504 - ص 505 - ص 506 - ص 507 - ص 508 - ص 509 - ص 510 - ص 511 - ص 512 - ص 513 - ص 514 - ص 515 - ص 516 - ص 517 - ص 518 - ص 519 - ص 520 - ص 521 - ص 522 - ص 523 - ص 524 - ص 525 - ص 526 - ص 527 - ص 528 - ص 529 - ص 530 - ص 531 - ص 532 - ص 533 - ص 534 - ص 535 - ص 536 - ص 537 - ص 538 - ص 539 - ص 540 - ص 541 - ص 542 - ص 543 - ص 544 - ص 545 - ص 546 - ص 547 - ص 548 - ص 549 - ص 550 - ص 551 - ص 552 - ص 553 - ص 554 - ص 555 - ص 556 - ص 557 - ص 558 - ص 559 - ص 560 - ص 561 - ص 562 - ص 563 - ص 564 - ص 565 - ص 566 - ص 567 - ص 568 - ص 569 - ص 570 - ص 571 - ص 572 - ص 573 - ص 574 - ص 575 - ص 576 - ص 577 - ص 578 - ص 579 - ص 580 - ص 581 - ص 582 - ص 583 - ص 584 - ص 585 - ص 586 - ص 587 - ص 588 - ص 589 - ص 590 - ص 591 - ص 592 - ص 593 - ص 594 - ص 595 - ص 596 - ص 597 - ص 598 - ص 599 - ص 600 - ص 601 - ص 602 - ص 603 - ص 604 - ص 605 - ص 606 - ص 607 - ص 608 - ص 609 - ص 610 - ص 611 - ص 612 - ص 613 - ص 614 - ص 615 - ص 616 - ص 617 - ص 618 - ص 619 - ص 620 - ص 621 - ص 622 - ص 623 - ص 624 - ص 625 - ص 626 - ص 627 - ص 628 - ص 629 - ص 630 - ص 631 - ص 632 - ص 633 - ص 634 - ص 635 - ص 636 - ص 637 - ص 638 - ص 639 - ص 640 - ص 641 - ص 642 - ص 643 - ص 644 - ص 645 - ص 646 - ص 647 - ص 648 - ص 649 - ص 650 - ص 651 - ص 652 - ص 653 - ص 654 - ص 655 - ص 656 - ص 657 - ص 658 - ص 659 - ص 660 - ص 661 - ص 662 - ص 663 - ص 664 - ص 665 - ص 666 - ص 667 - ص 668 - ص 669 - ص 670 - ص 671 - ص 672 - ص 673 - ص 674 - ص 675 - ص 676 - ص 677 - ص 678 - ص 679 - ص 680 - ص 681 - ص 682 - ص 683 - ص 684 - ص 685 - ص 686 - ص 687 - ص 688 - ص 689 - ص 690 - ص 691 - ص 692 - ص 693 - ص 694 - ص 695 - ص 696 - ص 697 - ص 698 - ص 699 - ص 700 - ص 701 - ص 702 - ص 703 - ص 704 - ص 705 - ص 706 - ص 707 - ص 708 - ص 709 - ص 710 - ص 711 - ص 712 - ص 713 - ص 714 - ص 715 - ص 716 - ص 717 - ص 718 - ص 719 - ص 720 - ص 721 - ص 722 - ص 723 - ص 724 - ص 725 - ص 726 - ص 727 - ص 728 - ص 729 - ص 730 - ص 731 - ص 732 - ص 733 - ص 734 - ص 735 - ص 736 - ص 737 - ص 738 - ص 739 - ص 740 - ص 741 - ص 742 - ص 743 - ص 744 - ص 745 - ص 746 - ص 747 - ص 748 - ص 749 - ص 750 - ص 751 - ص 752 - ص 753 - ص 754 - ص 755 - ص 756 - ص 757 - ص 758 - ص 759 - ص 760 - ص 761 - ص 762 - ص 763 - ص 764 - ص 765 - ص 766 - ص 767 - ص 768 - ص 769 - ص 770 - ص 771 - ص 772 - ص 773 - ص 774 - ص 775 - ص 776 - ص 777 - ص 778 - ص 779 - ص 780 - ص 781 - ص 782 - ص 783 - ص 784 - ص 785 - ص 786 - ص 787 - ص 788 - ص 789 - ص 790 - ص 791 - ص 792 - ص 793 - ص 794 - ص 795 - ص 796 - ص 797 - ص 798 - ص 799 - ص 800 - ص 801 - ص 802 - ص 803 - ص 804 - ص 805 - ص 806 - ص 807 - ص 808 - ص 809 - ص 810 - ص 811 - ص 812 - ص 813 - ص 814 - ص 815 - ص 816 - ص 817 - ص 818 - ص 819 - ص 820 - ص 821 - ص 822 - ص 823 - ص 824 - ص 825 - ص 826 - ص 827 - ص 828 - ص 829 - ص 830 - ص 831 - ص 832 - ص 833 - ص 834 - ص 835 - ص 836 - ص 837 - ص 838 - ص 839 - ص 840 - ص 841 - ص 842 - ص 843 - ص 844 - ص 845 - ص 846 - ص 847 - ص 848 - ص 849 - ص 850 - ص 851 - ص 852 - ص 853 - ص 854 - ص 855 - ص 856 - ص 857 - ص 858 - ص 859 - ص 860 - ص 861 - ص 862 - ص 863 - ص 864 - ص 865 - ص 866 - ص 867 - ص 868 - ص 869 - ص 870 - ص 871 - ص 872 - ص 873 - ص 874 - ص 875 - ص 876 - ص 877 - ص 878 - ص 879 - ص 880 - ص 881 - ص 882 - ص 883 - ص 884 - ص 885 - ص 886 - ص 887 - ص 888 - ص 889 - ص 890 - ص 891 - ص 892 - ص 893 - ص 894 - ص 895 - ص 896 - ص 897 - ص 898 - ص 899 - ص 900 - ص 901 - ص 902 - ص 903 - ص 904 - ص 905 - ص 906 - ص 907 - ص 908 - ص 909 - ص 910 - ص 911 - ص 912 - ص 913 - ص 914 - ص 915 - ص 916 - ص 917 - ص 918 - ص 919 - ص 920 - ص 921 - ص 922 - ص 923 - ص 924 - ص 925 - ص 926 - ص 927 - ص 928 - ص 929 - ص 930 - ص 931 - ص 932 - ص 933 - ص 934 - ص 935 - ص 936 - ص 937 - ص 938 - ص 939 - ص 940 - ص 941 - ص 942 - ص 943 - ص 944 - ص 945 - ص 946 - ص 947 - ص 948 - ص 949 - ص 950 - ص 951 - ص 952 - ص 953 - ص 954 - ص 955 - ص 956 - ص 957 - ص 958 - ص 959 - ص 960 - ص 961 - ص 962 - ص 963 - ص 964 - ص 965 - ص 966 - ص 967 - ص 968 - ص 969 - ص 970 - ص 971 - ص 972 - ص 973 - ص 974 - ص 975 - ص 976 - ص 977 - ص 978 - ص 979 - ص 980 - ص 981 - ص 982 - ص 983 - ص 984 - ص 985 - ص 986 - ص 987 - ص 988 - ص 989 - ص 990 - ص 991 - ص 992 - ص 993 - ص 994 - ص 995 - ص 996 - ص 997 - ص 998 - ص 999 - ص 1000
- 84) James E. Miller, Jr. *The Rhetoric of Reason*. Edited by Richard A. Anderson. (1991) p. 143
- 85) Ibid. p. 143
- 86) Ibid. p. 43
- 87، نقاري في حكاية - ميرزا بكر - ترجمة - نقاري - دار تونقال - المغرب - ط 1 - 1986 - بيروت - ص 64
- 88، المصدر نفسه - ص 63
- 89، نظريات اللغات ودور النقاري - ميرزا بكر - ترجمة - د. هادي السقاوي - دار تونقال - المغرب - ط 1 - 1986 - بيروت - ص 46
- 90، نقاري في حكاية - ميرزا بكر - ترجمة - نقاري - دار تونقال - المغرب - ط 1 - 1986 - بيروت - ص 64

\*\*\*

تهدف هذه الدراسة إلى معرفة نظام الاتصال الفكري عند الأدباء الأكاديميين في المملكة العربية السعودية، وذلك بتحليل سمات الاستشهادات المرجعية في أعمالهم المنشورة بالمجلات الأكاديمية التي تصدر عن الجامعات السعودية، ولأسباب محارلة الكشف عما إذا كان هناك فروق في نظام الاتصال الفكري لديهم مقارنة برصافتهم أدباء المشيرة عمالهم الأدبية، لتقدير في محالاب الاندسة الأدبية بالمملكة العربية السعودية

ويعلل مؤلف الكتاب الدكتور همد مصغر الدوسري سبب اختياره شريحة أدباء أكاديميين في مسكه كمادة دراسية، لدراسة هذه المجموعة بكونها مثل شريحة مهنية، لا بكونها في طم أكاديمية معينة على مستويات الكتابة والنشر العلمي... ومن أجل المقارنة بين الأدباء المنشور في محالاب أكاديميه محالاب أدبيه سعوديه بالمملكة عى تعتمد الدكتور الدوسري على مجموعة فروص بعينه ببيان فروق ذات دلالة إحصائية في سمات الاستشهادات المرجعية لمربطة بنظام الاتصال لأكاديميين ومجلات لأندية الأدبية في المملكة ومن هذه الفروض - ما معدل التشتت المربوعي في أدب الأكاديميين السعوديين؟ - ما معدل عدد الموضوعات التي تشكل مفهوم أدبيهم؟ - ما معدل معطيات الإنتاج الفكري العربي لسعودي في أدبيهم؟ - ما معدل استخدام الدوريات العلمية في أدبيهم؟

وبعض النظر عن عدد طرق الاتصال بين العلماء والباحثين من

مباشرة وغير مباشرة إلا أن أهم ملامح الاتصال العلمي بين العلماء والباحثين من مباشرة وغير مباشرة إلا أن أهم ملامح الاتصال العلمي بين العلماء والكتاب ظاهري تجو، الباحثين والعلماء، إلى تمويس نتائج مجهوداتهم العلمية والمجسبة على الأحدث والعطف،، وعطاء، لباحث هذا لا يتوقف على تعريض بحثه. وأما أيضا في قائمة الموشى والاستشهادات المرجعية التي استند عليها عند الكتابة

ويؤكد المؤلف على أهمية الاستشهادات المرجعية لدرجة لغت اهتمام الباحثين والمهتمين بدراسة ظواهر الاتصال عند العلماء والكتاب، وبصفة خاصة علماء المكتبات والمعلومات الذين وجدوا في بياناتها مادة قابلة للدراسة، سحسبى كمى عروج يساع حول طبعة أنط لااتصالات لعنه بن تشه من بعث في طار تحديث به عسمية، أو بيهه ونى من قد فى **سحسبىات المبادئ لعنه** لآخرى ذلك من خلال دراسة الخدمات بيهه لإلجج الفكري مستخدم من بى لكتاب، و لباحث بن أب بن بعلمة لأببه والاصفا، النظره ولعلمية صها فى سحسبىات تطوير وتعربه سحسبىات مكسب ب ومز كى عتروفت

أما لاسباب نسي كمى ور، فصحار مؤلف سحسبىات البحت لسعودي كسوطنة للدراسة، تعود إلى المملكة العربية السعودية. كرسب تنصهر الدول لعربية فى مبداءى التراسب لبليومسرية لسي تهنف إلى الكشف عن أوعبه المعلومات الشظفة فى لاستعده أو الإنتاج كى أن ظاهرة عتائه مشكولات الاحصير والنزويد فى تلك المكتبات، تعود إلى استعطاب مقلات الدوريات العلمية المجره لأكثر من ميراثها وأن الشانج التي أسعرب عها التراسب لبليومسرية لتي تاولب موضوع لكشف عن معطيات استعناء للدوريات العلمية فهي كثيرة ومنها

- إن اعتماد الباحثين على الدوريات العلمية فى العلوم البحتة والتطبيقية يعوق عتداد لباحثين على إطار العلوم الاجتماعية والإنسانية

- هناك اختلافات ذات دلالة إحصائية بين الباحثين السلوكيين والتقليديين في العلوم السياسية (أعلى مستوى النحوص الواحد، فقد ثبت أن معدل لاستشهاد بالدوريات العلمية 38,8 إلى 8,7 لكل من السلوكيين والتقليديين على التوالي).

وعلى صعيد الدراسات العربية، توصل الباحث محمد عباس بن حسن (1998) بدراسة البحث في علم الأحياء - لأعضاء هيئة التدريس في جامعة تلك عبدالعزير بجدة، وأمر لقرى بمكة المكرمة، إن الاستشهاد بالدوريات يعود لاستشهاد بأوعية المعلومات الأخرى ولعل مؤلف الكتاب يورد لنا أهم الأسباب والعوامل التي تقف وراء ضعف مؤشرات لمؤشر البحث في علم هذه المؤشرات من هذا المنهجية لإيجاد الباحث - معوقات البحث - ضرورة للبحث - بحوث علمية، وهي علة كبرى - لضعف مستهلكه، ذات طبع تدويرية وثقافة ولبيلوجيرية لضرورة، فقد نرى - ذلك في بين مختلف مؤسسات البحث والبحث - باحث - باحث - في هذه الملاحظة - في علم الدول العربية، بسبب شح الدراسات العلمية المنشورة باللغة العربية : في عدم اهتمامها بحديثها - رياضي بعد تدهور - رتبة يمكن ملاحظتها في كثير من البلدان النامية ومنها البلاد العربية والإسلامية، أما النتائج التي يوصل إليها الباحث الدكتور الدوسري في خلال دراسته التي عثرت بتوفر لدقة في اختيار الأعمال الأدبية المنشورة في مجلة جامعة تلك سعود الأدباء ما بين 1970-1997م ويهدف المقارنة والتحليل الإحصائي، استمدت هذه الدراسة الجراء الأخر من إبيانات من دراسة غير منشورة سبق لباحث القيام بها بعنوان / الاتصال الفكري في كتابات الأدباء السعوديين المنشورة أعمالهم في المجلات الأدبية التي تصدر عن الأندية الأدبية في المملكة، ولاسيما من تحديد حجم المجتمع ومن ثم حجم العينة العشوائية التي سيجب دراستها، مما ينع حجم العينة التي درست في مجلات الأدبية

الأدبية أربعاً وأربعين مقالة، بينما بلغ حجم العينة التي درست في مجلة جامعة الملك سعود / الآداب إحدى وثلاثين مقالة أدبية حيث كانت لسانج ومن محوري الوصفية، أي المعنى بطله الاتصال الفكري عند الأدباء، الأكاديميين العرب المنشورة أعمالهم الأدبية على هيئة مقالات في مجلة جامعة الملك سعود / الآداب مما أظهرت الدراسة، أن الآداب كمخصص له علاقات موضوعية بمخصصات علمية أخرى معينة فهناك تداخله عشر موضوعاً في إطار تخصصهم لآداب حيث يقع معدل لشتت لموضوعي في أدبهم (47871 /)، أما درجة الانحراف لغيري (0.239)، وكما أظهر بعض الأدباء، الأكاديميين الميل للإسناد الذاتي في إطار تخصصهم فقد ذهب ستة منهم عام 1942 بهذا يدل على أن لسانج الفكري يعد كبيره لآداب، وصفه سحن الجعفري للاستشهاد به في كتابات لآداب الأكاديميين في اعتماد على الإسناد بمفكرى المعرفي، سعودي في بهم تفصيل دليل إلى / 0.1180 رجوع لا عدد، التفكير في أدباء العرب نسبة / 0.8690 معدل (111) لأسف لسانج فكري مع الأدباء والكتاب لآداب، كما أن هناك تداخل في لسانج الفكري في كتابات لآداب محدودة... أما نسبة الاعتماد على مقالات الدوريات العلمية ولثقافية / 0.1137 / أي تعد مصدراً للمعلومات وتأتي في لدرجة ثانية

وفي حين خصص المحور الثاني لعرض النتائج التحليلية بما فيها الاحتمالات الإحصائية التي بموجبها تم قبول أو رفض فرضيات البحث وإشارت النتائج إلى وجود فروق مهمة في لعلاقات الموضوعية لمسئلة في سبب نشب الموضوعي وعدد الموضوعات التي تشكل منها كتابات الأدباء.

وحول استخدام الدوريات العلمية في الآداب مقارنة، تعيد لسانج





تساهم بشكل محدود وتعود - رأي المؤلف - إلى سائر دور لشعر فيها من جهة، وإلى القصور في وسائل لصطب البيئوجرافي الضرورية للتعريف بإنتاجها الفكري.

وُظهِرت الدراسة من لسانية مُسَهِّية، إن قياس سمات الاستشهاد المرجعية على المستوى التقليدي التي تنسب بها معظم لدرسات البيليومتريه العربية والمسوى الثاني من الإحصائي حسب كل مقالة على حدة، حيث أعطى بعداً أدو حول نظم الاتصال الفكري لدى لأدباء.

ويسمى مؤلف الكتاب أن يسمى الباحثون بدراسات في العرب المودج الذي يُعدّ نموذجاً أدبيّاً في دراسات جديدة أخرى لا تقف عند الحد الذي تتميز به الدراسات العربية في عدد تحليل الاستشهادات المرجعية في الوقت الحاضر.

وأخير - هذا الكتاب - نظم لاصان فكري عند لأدباء، الأكاديميين في المملكة العربية السعودية - أعنى المكتبة العربية لكونه أول دراسة عربية لإلقاء الضوء على نظم الاتصال الفكري لدى مجموعة من لأدباء الأكاديميين بالمملكة ولا سيما محاولة الكشف عما إذا كان هناك فروق في نظم الاتصال الفكري لديهم مقارنة بخصائصهم لأدباء، لمشورة أعمالهم الأدبية والتقدير في مجالات الأندية الأدبية بالمملكة

وبذلك تعد هذه الدراسة مرجع لكل باحث وطالب وعنى أمل أن يتعاضد مؤلف هذا الكتاب بدراسات أخرى.

### هَامِش

١٥ - سر كتاب ، مطاء لاتمان حكري عند لادب لاكد بيجر في مسكد نعرب السعوبية ، دراسة بيولوجية مقارنة - تأليف الدكتور فهد مسر الدوسري، و النشر مكتبة فله فهد لوطنية سنة / 1999م / الرباط - السلسلة الأولى ( 271 ) عدد الصحف 112 ص. 17x34 سم قر ٥٠، عبد الحميد غزي بن حسن

\*\*\*

على الرغم من أن المشروع المعلن لـ لجنة (شعر) 1957-1970، لم يتجاوز، في حبه، الدعوة لترسيخ كتابة شعرية جديدة، إلا أنها لم تستبعد من تطلعاتها الدعوة لنقد أدبي طليعي. والمتتبع لما نُشر في أعداد المجلة من مقالات يجد الكثير فيها مما كان له تأثيره في مسيرة النقد الأدبي الحديث.

[illegible]

والصحيح أن المشرع التقني العربي كان قد حط خطوات كبيرة في  
الابتعاد عن الموروث البلاغي منذ شرعنا مخرعة لنديان، وعلى رأسه  
عبد الرحمن شكرى والعقاد والمزاري. بالمادة من القيد الترميمي  
وصاحب ذلك ظهور كل من طه حبيب الذي أفاد من سائت بعبه Beuve  
وهيبوليت بين Tain وجوزيف لانسون، وميخائيل نجيمه مؤلف كتاب  
«العربال» الذي أفاد به - هو الآخر - من القيد الغربي، وجاء محمد  
مسعود، ورنيف هوري، وحسين مرزة، وأحرون، فعمدوا في التربة الأدبية  
لعرية وغرموا بطور القيد الأيديولوجي.

ولهذا فإن مشروع مجلة شعر كما سينصح لنا في هذا البحث



ويريد في غاها الإنساني. هذه الأول أن يعيد خلق الأشياء، من خلال تجرية الشاعر الشخصية فحصل إلى الآخرين عن طريق العاطفة والبصيرة<sup>43</sup>، واستخدامه للكلمات مثل عاطفة، بصيرة، وتجربة في وصف العملية الشعرية، وتحديد طبيعة الفن الشعري، دعاء إلى الانتباه بشي، آخر، وهو فكرة هذه التجربة التي تتطلب أن يتحرر الشاعر من كل أثر سلبي للقيود التي تكثف الحياة لقا ببعض، في رأيه، أن يتم «لتعبير» عن «تجارب الشاعر» بحرية لا تحددها إلا قواعد لشعر نفسه، وما يفرصه من الاستفاد، والاستخدام، والتأنيق، واستخدام الحرية - في رأيه - أصبح من استخدام القيد<sup>44</sup>.

فقواعد سحر، نوع شعر في سحر من جهة حسن الشاعر بحريته، هي من لا يصح من شأنه بها في أنه تكثف تجتمع حرية التعبير، لا سحر للقيود لبصيرة والسحر، شعر من بلاغة، والأساليب حسب المناسبات من جهة، لا سحر بالتأنيق، لشعر من الحرية في إيجاد حدود شعره، إن شاء الله، في حين أن الشاعر القوي كان يصر على نوع معين من اللون لا يكون يسير شعر «لا به» في المعهود الحديث لحركة شعر سحر على صلاته من سحر من «سحر» المعروضة عليه<sup>45</sup>، فنه أن يبتزع قاعدة الحرية، وأن يبتزع ورده، وأن يبتزع من الأساليب ما يناسب مجريته الخاصة.

في أن الخيال، بهذه الكلمات، يصح للبدء الأولى في صرح لثورة الشعرية الحديثة، إلى جانب لمة أخرى تتمثل في الاعتراض على المهمات التقليدية لتقصيده، فم بعد الشعر في زمانا هذا شعراً للدم، أو المديح، أو لحن، أو الفزل، أو القفر، أو الوعظ أو الحكمة، أو الطرب، ولكن مهمته أصبحت - كأرقى من إنساني - الكشف عن أسرار الحياة، وإظهار الانسجام بين ما في الوجود من تناقض، وصارت مهمته أيضاً إسهامه إلى ما وراء واقع الحياة لرؤية ملامح الأمل والخلاص<sup>46</sup>.

هكذا إذاً، يغدو الشعر وسيلة خلاص في عالمنا، مذكراً بمسوة ماثور أربولد عن الشعر الأوروبي التي لم تتحقق، فهل كان يتوقع للشعر أن يكون بديلاً للمعتقدات مثلما توقع رنولد Arnold أم أنه كان يرى فيه مسعة أخلاقية، أو ذريعة، أو بحثاً عن الحقيقة، أو صرخاً من اليأس لصكر، مثمما هو الحال عند أرسطو؟ يقول لحال: «ليس للصيدة صرخاً من المعرفة ليقبضه وإنما هي صرب من لإنتاج العمى، تسب فيه المحيلة الخلاء، واللغة الحية، أي انه المحيلة الخلاء لا تعمل إلا بواسطة اللغة»<sup>7</sup>

مرة أخرى يذكرنا بكونلورج Colendge أحد رواد النقد والشعر الرومانسي: «أحد شمس من خد خد كلاً» أثر منه فيقول لألماني شمس نغصه عند كسا هي عند، فمصب هي ن تغرز مكانتها ومردب، عشارف جهداً سائياً، حـ ربا من تكون

وما ن نغصه شـ الفجعة غلظه نغز لا تعمل بغير لغة، فقد وجب على يوسف حال ن نغصه هو نغص الشاعر الحديث من لغة لئلا مره يؤكد مراراً بلغة تقرب بنا من لغة رمسي شمس (1914) وعلى أن لشعر لغة وهو «ي» شعر هو «ندي» بجمد حية، اللغة ولولاه لتوقفت عن النمو، والبقاء، فهي تحيا به، وتحيا هو بها»<sup>8</sup> وهذا يذكرنا بالمحارث بحيرة التي به عليها شيللي مؤكداً أنها نكسب اللغة حية جديدة».

وعلاقة الشاعر باللغة تختلف عند الحال عن علاقة الناثر، فالكلمة عند الشاعر رمز أكثر منها معنى ولذلك كان الشعر إحياء للغة، لأنه يحمل الألفاظ من المعاني أكثر مما تحمل في الأذهان، وبراج ببها وبين شقيقتها طلباً للتوتر والاستعجاب والإيقاع، وكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى اللعب، فيعجز الكلمة لمعالجة القارئ، ويحافظ إدراكه، وشعوره، وحصله

إلى عالم غريب عالم سحري طمنا حكم به من دون أن يلقه و يتعرف إليه عالم غير محدد لأنه عامر بالأمل والشوق إلى خلاوة الحب<sup>91</sup>.

لذا فإن الشعر الذي يراه له التحديث لا بد وأن يطلق من تحرير اللغة، وسيد القواعد الجامدة والمسلمة بمجد السطور وأنها تعبير مع الزمن، ليس على ألسنة المتكلمين بها وإنما بأقلام الكاتبتين أيضاً، ولا يعني للأدب شعره وشعره أن يتجاهل هذه الحقيقة

ولابد إذن أن يكتب بلغة حية تُمثل اللغة التي يتكلم بها الناس ويقرؤون ويكتبون، ويؤكد الخالد أن للغة بالمسبة للأديب هي كل شيء. فإذا لم يشعر بحسرة تلك اللغة لمحيها مع شعره، فإنه سيحقق حتماً في الوصول بها إلى أعماق القارئ<sup>92</sup>.

لذا فإن يوسف خـ يبيدي معجابه للشعيرة المدحمة يريه في كتابه قصيدة الشعر المدحمة، التي جعل معها - لاعتبارها بأسرها من لغة الكلام لبوس<sup>93</sup> - ذلك أن حال نؤمن - حقيقة الشعر من حيوية اللغة التي هي - شعره فهي من شعره - يمكن أن تكون - شعيرة، وهذا معاً لا اعتبار - شعيرة من شعيرة - لا يمكن أن نحصل - لا نحصل على الآخر<sup>94</sup>، لأن القصيدة في نظره بناءً حجازيه الألفاظ وهذه الألفاظ تؤمن إلى ما وراء المعاني وهي تتركب في لبها - الشعري بطرائق معديرة لتكوينها في لبها - الشعري وهي في الشعر لا تحلو من تعقيد، وتكثيف، ولا مؤدي معها مباشرة، ولذلك كانت الصباريات في القصيدة تشجب تقرير الحقائق لمجردة في الألفاظ<sup>95</sup>.

وهذا يقارب قول السقاد الجديد بالعوارق التي تمير لغة العلم عن لغة الشعر فاللغة في الشعر لا يمكن أدائها، معانيها إلا بها. ولا يمكن شرحها أو تفسيرها بمعنى آخرى، أو نقلها من أصل إلى لغة ثانية دون أن تفقد ما يميزها من شعر، والحق، مصدرهما لأداء الأسلوب الذي يعرف به الشعر.



وسماز عن الأداء الشري قال أسلوب عند يوسف الخال، نظام قائم على بعض الأسس التي يخصص لها المبنى الشعري، فتفرق بينه وبين سائر أنواع الكلام، مع تأكيد على أن الأسلوب قواعد يعظمها الشاعر لتحتضن لقصيده وتعملها مؤثراً على الحياة، لتتبع له أن يبحث فيها حياة خاصة

وفي موضح ثان يؤكد خال أن الأسلوب هو طريقة من لطرق لشي يتبعها الشاعر في استحداث لغته فهو ليس مقدور أن يحترج لغة جديدة لذا وجد عليه أن يأخذ الأساليب الموروثة، ويربصها على التفاعل مع الفردي والفردية في الشعر ليست احترجاً محضاً، وإنما هي فريدة مابعة من إعداد إنتاج الشيء السابق، وكل إضافة جديدة لثغرات هي هي تعبير لغوي أسلوب

وهو يعني - خال لا يوصف - تسليح من لسان لا يملك من الماضي، فهو سره في حذائه الشعر مراعاة لاسم بالذات متبعة في التراث الأدبي وسكر القواعد هذه الأساليب وهذه هي لا هن، وفي لدوق بحجم يترنح أخرج حبيب وسكر بها، بهجر منها، وماء، وتضيق، أي فريدة بنفسه من مقوماته التي رثيت من هذه الأساليب يعني أن لا يكون «مصدق» لها حدود كحدود ولا سحره عليها قدراً صارحاً، ولكن على الشاعر أن يجمع معه قدراً كافياً من حرية التصرف بها ليك الأساليب وأن يطوعها للتعبير عن تجربته، وأن يبحث فيها شيئاً من شخصيته هو ولمفكك الشعور هذا دور كبير في جعل لشاعر يبرهن ما هو مستحسن من هذه الأساليب، وما هو مستهجن في صور تجربته الجديدة أي أن على الشاعر أن يساوم في صراعه مع تقاليد اللغة والأسلوب، يبرح القليل هنا، ويخسر القليل هناك.

وإذن، فإن يوسف الخال لا يمارس إليوت Eliot فيما يذهب إليه من أن لشاعر الحديث، إذا رد التحديد، مضطر أن يراعي في تجديد هذه لا يبرح حروفاً سائراً عن التقاليد، والأسلوبية الزمسة وأن للشاعر

وسائله لكثيرة للحفاظ على فرديته، في الوقت الذي يصور فيه التقاليد الأدبية المفروسة في صلب التراث.

وتبعاً لذلك فإن ليوسف الخال معهما وأصعباً للحدث، فهي - عند - يباع لا يؤدي إلى الانسلاخ عن التراث فهي جدثة وتقليد غصاة الموروث فتخرج منها دعوى صارخة إلى عالم جديد لأن الارتباط بالتراث، د اجتماع إلى العقلية الجديدة<sup>16</sup>، أدى إلى التعبير وإلى الضرورة. وهذا هو لإبداع الذي يسجد مع المبدأ لئلا يأتى بأل جديد في تعبير مستمر<sup>17</sup> وهذا التعبير غير مرتبط برس، وإنما يظهر أصوات شعرية جديدة ذات تجربة معاصرة. وهذه التجربة هي التي تعرب عن ذاتها في الشكل. فمضمون فلا سيف ذكر في شعر رمدي في المعنى، ولا يمشد لها الصور الخارجية، والألفاظ الجاهلية، بل كانت لقرى بروعة لفظي شعبي من، وحرارة العاشق ودمع من

إن لا كتاباً في طرقت أحده في مشهد يعرف في هذا التعبير شعره في شكل في شكل، ثم ذكر في مضمون؟ يعني أن الشاعر قد سأل موضوعات جديدة باستخدام قوالب تقليدية، وشكل بعد عيني برسم سهل يسجد مع جد به شعر وتجديده؟ القصيدة عند يوسف الخال شكل، وتجريب هذا لشكل هو التجربة، وهو لمحتوى وهذا الكلام مطابق حرفياً لمول النقد الجديد. إن لمضمون في القصيدة هو لشكل مختلفاً بعبارة مارك شورر لشهرة ويصنف يوسف الخال إن تجربة الشاعر في القصيدة هي مضمونها وحوارها وما لا داعي بأن لقرى يشارك فيها مثلما مدحت نظرية لتلقي مقول لا يؤمن به يوسف الخال، ولا يؤمنه. فحتى ترجمة القصيدة إلى لغة أخرى لا يمكن أن تسجد إلا إذا فقدت القصيدة قسماً كبيراً من قيمتها الفنية وأكثر من ذلك يرى يوسف الخال أن تحويل القصيدة من كلام منظوم إلى آخر مستور بقدها الكثير من ذلك المحتوى.

ولا يمكن للتحدث أن يكون في الشكل وحده، أو المحتوى وحده لأن قصيدته عمده خلق عضوي Organic على الرغم مما فيه من تصميم، وحمده وتسميح فالنصيب يكسب لقصيدته الجيدة، ولأخيه د تيمت فيها التوسر أب التلميح فيستثير فصول القاري، وشوقه لأرباب المهجور، والمعاصرة<sup>14</sup>

وكانت مسألة الشكل والمضمون من القضايا التي تثير حولها جدل كبير في نقد الشعر وقد أوضح يوسف لحال أن هذا الفصل بين شكل القصيدة ونحوها تعبير عن أزمة نقدية تمثلت في نقد الشعر بمقاييس نقد البشر فلا راحة المتعملة بين فكرة القصيدة (معناها) ووجودها (الهي)، إردو حياة مرفوعة عند يوسف خال تجمع شعر فلا تترك لتساخر نفسه في بعض الأحيان بل يصفوه من قصيدة، ما يتركه لعلاً، ومن الشعراء من يـ ... **نقد** ... أن نقول شيئاً نقال ... عن لدي أراوده فالهبة أن نصمة لحدده سبع سبع من خروفا عبيد ليس من معاهد وحده أو من مبادع على حده، ... في غفيل (الشعر) بأسرها وحده عضوية لا تنجز<sup>15</sup>

والحق أن هذا التوسيع، من يوسف الخال، لطبيعة القصيدة الجديدة أو قصيدة الحدثة فيما يسميها - بوضوح يعبر عن لقلبة الكبرة التي عرفتها له نقد الأدبي لدى تجميع مجلده شعر قيساً إلى اللغة المستجمة في نقد الجيل السابق جيل الدبوان وطه حبي وميخائيل نعيمة ومحمد مندور وزيتاف حوري وغيره

## من النظري إلى التطبيقي:

ولئن كان يوسف الخال في كتابه «لحدثة في الشعر» يهتد بالنظير أكثر مما يهتد بالتطبيقي، فإن حالده سعيد - وهي من عاصروا انطلاق

مجلة (شعر) ورويتها المصلة للتجديد في الشعر ونقد - تهتم بالتطبيق أكثر من النظر وقد شرعت مقالاتها بالظهور في مجلة ميد عيدها لأول (1957) تناولت من بين من تناولت يوسف الخال وبارك الخالته وعماد طوقان وأدريس ومحمد الماغوط، وسلمى المحصر، الجبوسي وكتبا نقدية لكن من سعد رزوق وأحمد أبو سعد وقد احتاروا في مجلة عمداً من الدراسات التطبيقية وشرتها في كتاب جامع يهوى «البحث عن جنود» 1960.

ويحسب القارئ لأول وهلة أن جاذبة سعيد ترفع شعار التجديد في نقد الأدبي، فمن خلال العناوين التي تختارها لمقالاتها يظن القارئ أن هي تعيد لها نفسه سبب حداثتها ولكن يدعي في الحقيقة شعر التجديد بقدر حق من سبب، ثم صرح في سيرة بعض نقد الشعر في حقه غيباً، «كتاب تجديد» من له لا تمتد اللقاء حارس بالندرة الفرنسية كثير من آثاره في النقد الأعم كسومي الذي يمثل في ملحوظات حال وجراء وهي كسب بآراء القدماء القائل بأن دور الشاعر لا سعادته سعد من لاهل دور المفسر الذي يسعى لتجسير جهود بين شاعر مبدع وشاعر مدحج هدف في حل ما كتبت تحاول الانطلاق من تفسير المصوص، وتوصيح غامضها ولكتشف عن مهبها

مقصائد أدونيس تعبير عن قلق الشاعر وتوقه إلى عالم جديد، بتوحيدها هو والعالم في شيء، أو كيان واحد، فلا بدري أبهما هو الذي يتكرر الثاني:

وحد بي... بهمتي

فأنا يتكرر الثاني؟

وترى في المقصائد - إلى جانب هذا التوق - تعالياً عن شكلي



حول ديوان مدري طوفان « وحديثها » 1997، مسجدة بعض مصطلحات لقراء « لعصية فهي » تجربة تجعل كيانها مسدداً بين الحب اليأس (المحروك) والفرح يعود مرة أخرى والخوف من لعدارة وس المحاضر نارة أخرى « فالتجربة في « وجدتها » 1997 كالتجربة في « وحدي مع الأنا » 1994 تجربة ذاتية، والقصد الوطنية شيد دجلة و لعلاقة بين الشاعر وعائلتها تقوم على محاذب سالب أي التصاد والتسامي وهي في هذا لدوان تجرت من القافية الرميبة والأوزان. ولعلها في لاقدة - بهذه ملحوظة - يريد أن يقول لنا إن في لدراسة المقديده مسعاً للالتفات نحو الشكل؟ فهي من الممكن أن تتقبل وصفها لتجربة الشاعرة ديوي طوفان بنوب « ح شعري من حته شعريه جدد، سناً، بعيداً عن الزخرف، والتعقيد، عذب الوقع؟ »<sup>26</sup>

هذه العبارات تذكراً بقول من يقول عن شاعر « إنه مطبوع » وهل من الممكن أن نعتبر أن كياناً شاعراً انتهى إلى شكل بقصيدة وقطوعها من نوب لأن ينشأ فيه موقف تلك لمر ذلك حاله سعيد، مثلاً ونجح من قبل له مشهور من استجابها بحدوث ردائل ما نزل حتى صدر الكتاب 1991 طبق نظره لأروجه ضمن لشعري، فتري أن ما يقال عن محتواه غير لدي يقال عن شكله، ومبناه وإجرائياً سره تفصل - في دراستها - بين ملحوظات عن المصور وأخرى عن البناء الفني ففي دراستها المذكورة لديوان « وجدتها » نجلها تفرغ من البناء الفني قائلة: « هذا من حيث الشكل أما من حيث المضمون... »<sup>26</sup> حتى في حديثها عن « قصائد أولى » لأدريس نجلها تفرق بين « أصعدة الشعرية » أو ما تعدد شكلاً والمحتوى<sup>27</sup>، ونسب ما في قصائده من جديد إلى المصوى لا إلى الشكل الذي له ينحدر بعد من بضاع الغابية، والوزن، والموسيقى الخارجية التي يبعثها فيه عمود الشعر التقليدي، وحتى في بقدها لمجموعه لحد « البئر المهجورة » لا يفارقها الإحساس

بضرورة لفصل بين المعنى والمبنى. لأنها بعد أن تحوص حوصاً مطولاً في تفسير القصائد، وشرح دلالاتها، تصيب «أما البدء العام للقصيدة فقد بقي مع ذلك راسخاً ذلك لأن لم تعد للأجزاء كيانات خاصة، صوراً كانت، أم أبياتاً». «مقطع»<sup>30</sup> وأما في دراستها لديوان (قرارة الموحدة) فتعد عن التفسير إلى ملاحظات خاصة بالشكل مثلما تفعل في قرأتها لبقية ديوان «وجدتها» في هذا التفسير بآتي التقدير «ويبقى أن يعرف موقعها في الحركة الفنية الجديدة، حركة الشعر الحديث»<sup>31</sup> وغير بعيد عن هذا ما يقوله صراحة في دراستها لديوان الماعوط (آخر في صو، القمر، ممثلة بعد تفسيرها لأكثر القصائد «ولأن ما هو العالم الذي تنبأ إليه حجة شعر في «صور» ما زالت لدى حفي حبيب الشعارات»<sup>32</sup> وهي تؤكد هذه النقطة أيضاً رغبة ليعمل الشعري في تعيينها بآتيه حد ديوان «نسى الحصر»<sup>33</sup> غموس «بعودة من البيع الحاد»<sup>34</sup> الثقول «ولكني أحس شعري من قلب حد»<sup>35</sup> ددت من تجارب الحرب «شعر»<sup>36</sup> كقد نقده بسبب عاصمه على السبب تشب من اشتراك لعدده في قصائده، ويسكو هذا في «رسمه لظنونه للقصيدة»<sup>37</sup> والبهت والرماد»<sup>38</sup> لأدونيس

وفي بعض دراساتنا تطرقت إلى بعض لقصائد ذات الصلة الوثيقة بحركة القديم والحديث. فالشعر عندها ليس مشروطاً بقافية ووزن، فهذا من رايها وغان، وقد يكون الشعر داخل لربع، مشتم قد يكون خارج، وقصيدة الشعر «آخر في صو، القمر» لحد الماعوط من هذا النوع الذي بعيد النظر في مقومات القصيدة، فيستبعد ف تسميه «العناصر لشكبية لمادية البعثة» من مثل «الوزن والقافية»<sup>39</sup> ويلتزم مقومات أخرى كالصورة لى تعبّر عن المعنى بطرائق التشثيل الحسي وليس عن طريق لتمرير الجفري<sup>40</sup> إني جانب براكه الصور في قصيدة لشتر ثم أصوات د حليه تحيل المعاني المتحدرة إلى مظاهر حسية في أغلب

لأحيان<sup>34</sup>، وهذه الصور تميز دواها أحياناً بهراً عن الروي والخراطر، والمواقف التي يجاوز بها الشاعر لأشكال المحسوسه لسي تمر بعيداً لقارئ<sup>35</sup>.

والابتعاد عن الأساليب لتقديم شرط لتحديد الشعر، خلافاً لما يذهب إليه الخيال في أن تطويع هاتيك الأساليب لغزادة لشاعر هو المطلوب قصد حادثة سعيد لا يكفى أن يطويع لشاعر لأساليب، والتعويض عنها بأسلوب (حدثي) يعتمد شعبيص الفكرة وإيجاد التفاصيل من حولها، وإلباسها سلوكاً وعواطف، ومواقف معينة بدلاً من سرد الإحساس، أو الفكرة بكلام منظم مع الكثير أو القليل، من الأوصاف عند الشاعر الجديد، في - بها - بعضه هو حسي - حو شعري تشرب عند في نقد في إحياء بيت الفكرة، عند مشرب من مفهوم الشعر الحديث<sup>36</sup>.

ويكون لتحديد ألف في باب الفصح، - بها - الخال - هو في - بها - ما وجد في بيتي نفسه عن موضوع واحد ما يدرك بـ بـ صغير، في نفس وقد - بها - صحيحاً إلا أنه مسطور، ومحدّد من 1949، ظهرت القصيدة لثانية على الوحدة، ولكن المائدة نوضح صميم لما غطت مشيرة إلى القصيدة الجديدة لقائمه على ما يعرف بالموسمخ، وهي الكلمة التي استعمالها خير في إحدى مقالاته، ويعني بها تصيد لصور الشعرية بعضها في جوار بعضها الآخر، دون أن يشيع الشاعر في ذلك أسلوباً موحداً، فكأنه يقطع من ه ومن هناك، ويركب من هذا الخليط عملاً يسمي بوحدة الخلق المعنوي وهي رأيي خالده سعيد هذا ما تمتاز به بنية القصيدة عند الماعوط فهي - في القصيدة - في أكثر الأحوال، صور متعددة لا تتخلق حول قطب واحد أو محور معين، أو هي أشبه بانطباعات متناثرة متناوبة القارئ في اتجاهات



متعددة وسكاد - أي الناقدة - بصرح بان قصائده القصيرة أكثر تماسكاً من الطوال - فالقصار - هي رأياً - ذات تركيب مسطح وبسط ترصعه الصور، في حين أن القصائد الطوال تحفر من الحركة الداخلية لتشي تعصب عما فيها من وحدة<sup>37</sup>.

وفي تبعتها لبسة القصيدة مجد مثلاً موقفاً هو درستها لفظة القصيدة أدونيس « لبث والرماد » فهي قصيدة مركبة نشرت في العدد الأول من لمجد الأول (1957) وسارلتها في العدد الخامس من لسة الثانية (1958)، بدراسة تحليلية تحت عنوان « الموت طريقاً للحيوة »

وقد جاءت هذه المقارنة في العنوان لتب تحليل القصيدة القائمة على التصادم بين الموت والعدم الذي يجسده طائر الفينيكس الذي يستعده بدمه موطئ اسفاره الاخيرا الذي يودي من ايهاث لطائر حب من رماد « لائقه » ككافي سيج الاسطورة في شعر أدونيس كما تب في درسيا لأصغر مجموعته « أثلثك » وقراءة الموجة « قد تبثت في ذل المجرم لاأصغر راسب لقصيدة برك انني اسجدت لتي اسطورة « كيكه » نظام التي تلاعن بها شقيق في لغة الزمن<sup>38</sup> ، كذبت حكاية « الزهر الأسود » وهي حرافة اما أدونيس فإنه في قصيدة « الحب والرماد » يخلق تحديقاً عالياً يجعل من لقصيدة بة مركبة من مقاطع عديدة يصفي لكثير من التشابك على عناصر الاسطورة وموقف الشاعر منها، ولالاتها التي تحتاج في سيرتها إلى أكثر من قراءة

## القراءة التكوينية للنص:

فهي تستعذب البحث عن صابغ القصيدة، ليس في الشفافة لآتمانية حسب، وإنما في سيرة الشاعر وفي قصائده الأولى مشاة

الشاعر لديمييه، وثقافته، وموت أبيه احترقاً، كل ذلك من الدروب التي تسلكها التجربة في «قصائد أولى» وفي «البحث والرماد» وعلى هذا يكون الشيش في سيره الشاعر دليلاً بوجه العراء من جهة، ويقدمه على التحليل البصري من جهة أخرى وهذا يعبر استخدام المؤلف لمصطلحات نفسية، وأخرى اجتماعية، تشير إلى تصاور المعارف، وهي إشارات لا تحول بين القائدة والاعتماد على السياق الخارجي باعتباره عتبة تقود إلى البهر الداخلي، فمن هاتيك الإشارات مقولة الرمن، المكان، الواقع ثم لمواقف من إنسان<sup>39</sup>، والموقف من مجامعه، والموقف من الحضارة<sup>40</sup>.

ولأن قصيدة أدونيس هذه كما القصيد التي تضمنها ديوان يوسف الخال، «البحر المحجور» صفاً بر يدور في فضاء شعري شخصي الفكر، بل للمحور الإيحائي التطوريه ورمزاً في تقديري يجد فيه غموض من سرى الذي لا يحرقه رمان لا يستطيع أن يقرأ فهو غموض من سبب يجد هذا صوتاً خطلياً متداًبته الذي يشجع تقديري على ماء، حفر في القصيدة الحكيمة في دل سره بقهرها فيها، شا حديد رهد يسمى ن غموض من سبب في قصيدة «اليتز المحجورة» و«الدائرة السوداء» أو قصيدة «الحذرة» أو «البحث والرماد»<sup>41</sup> مختلف عما عني الإيهام الذي يحيل إلى تعقيد في تركيب يجعل المعنى غير واضح لدى الشاعر نفسه.

وهذه بمعنى أن حادثة سعيد لامست بأصابعها مسألة مهمة من مسائل المداينة الشعرية، وهي إيهام الشاعر عن المعنى التقريري والنحو، إلى الإيهام، الذي يتطلب استخداماً جديداً للغة، وتعميلاً لطفاً في التعبيرية والدلالية وهذا شيء لطالما أكد عليه يوسف الخال، وأكد عليه غيره من شعراء جماعة «شعر» ونقادها فلتعت له شعرية بسيطة، وعمرية، وبعبارة عن التصنع الزحرفي، ولكن هذا لا يعني الانزلاق إلى المبتذل،

والصعب. ولتفه. فكل كلمة بدأ وصفت في صياح شعري حقيقي يستطيع أن تكون كلمة شعرية أكثر من أي كلمة أخرى وهذه الشعرية تحتاج إلى من يبررها، ولها في استخدامها هي التي تشف عما فيها من روح الشعر، وحواره. ولما لاحظته حادثة سعيد أن يوسف الخال الذي صممت طويلاً بعد مجموعته «هيروديا» تنقل في «ليث المهجورة» إلى مرحلة جديدة أساسها المثني تطويع اللغة للأدب الشعري الحديث بحيث تعبر تعبيراً قوياً عن مشاعر جديدة، وإحساسات جديدة، لم يكن يأبه لها أبو تمام أو المتنبي وذلك أن لقصيدته عند حادثة سعيد، أصبحت مسكونة بهواجس شاعر، وقلقه الدخلي الذي يعيلها إلى «نغم» وكوة. بطل منها القارئ بمرارة حتى من شاعر سباً، ثم له ذلك الموجود وأتعب شعر خلت من لم من أنها - ليس سوى عبيد لتلك الرغبة القوية في نفي النصع<sup>(42)</sup>.

والقصيد أن كلمة سعيد، وتمت مصرعاً 14 البيت من لغة، وإن كانت لم يفسد هذا البيت في صياحها البند أليكم، حسب فعل يوسف الخال في مقالة هي على سبيل المثال نغم عن برك الملائكة موقفاً لا يلاحظ فيه تقدير بصدق ما جاء به برك الملائكة من جديد في مسطور لغة الشعر فهي رأي حادثة سعيد ظلت لغة برك الملائكة تقديده لم تجد في الكمية، ولا في العبارة، وإي بقيت لديها كلمة مأثورة، وعبارة مكتفية بما لها من قدرة على شحيط المعنى واستخدم الزمر وهي رأت أن في هذا شيء، وليس صحيحاً أن ما تستعمله نازك من ألفاظ يندرج عينا عن استعماله وانتشر ولكنها - أي نازك - لم تحرف زرا، الجديد بالسرعة التي عرفها شعر يوسف الخال أو أدونيس صلاحي أن تصف صوت لربيع بالعويل، أو العطور بأنها مسكرة، أو الكزوس بأنها دكريات، أو لجراح بأنها تنش، أو لدموع بأنها سحون<sup>(43)</sup>. معش هذه السمات التقيدية نشأت عن هذه العلاقة مثل السرعة التي

تريدها لبقده ولا بد من التأكيد قبل أن نحتتم هذه الملاحظات حول بواكير جالدة سعيد على مظهر مشترك في درساتها، وهو إصغاء لتقويم السلبى عنى لدانى في الشعر فكان لبقده في لومها لكن من نارك الملائكة ودموى طوقان وسلمى القصراء الجبوسى، بكلمات من مشن تحيره دانيه، مفعلات دانيه، وصوت داسى، مرى العلبه في معيار المفاصلة لنقدية والموازنة الأدبية، للحاسب غير الدانى حتى أنها تعجب بشعر سلمى الجبوسى، لأنه يمازل ه قصايا لإتسان بحسب النظر عن لوبه، أو ديبه، أو حسه، وأنها حرجت بذلك عن سن الشعر لسانى الذي انحصر طويلاً في إبار الانفعالات الذاتية

و غلب نفس ن ساقده بنور دىب ماثله ببعض سعد الاندولوجي وكانت فكره لادب حاصي من لافكار كثيرة لدرن من سعد لصحفي والأكاديمي دماير، جالده حله حتى معاه ١٩٧٥ م حرد بهذا القد على الرعمه من أب دوحى في انظرى ندى لاسن حاصبه الصوت لشعري في سوب ندى سوعلى نى سمير عن خاص دىب نى وتطرقى إلى ما يعرف بحركه مدحبه بنص شعري نجر نى تراكم الصور والموتاج الشعري، والسمير عن الداف في إطار لا يتماهى مع استهذاب لعام أيضاً هو حاصي

### مفاهيم جديدة:

ولقد نجفة دور واضح في توضيح الكثير من المفاهيم، وقد جاءت هذه التوضيحات متفرقة في عدد غير قليل من الدراسات المنشورة في عدد المجله بين سنة 1957 و1960، واشترك في كتابة تلك الدراسات نقاد عدة من أبرزهم: جبرا إبراهيم جبرا وزخية هيشي وأنسى الحاج



السياسي فلا مدعاه - دن - للحديث مجدداً عن علاقة الشعر بها، وهل الشعر للشعر أم أنه للحياة لأن الشاعر الذي يوصل في لحظة اثيرة من وجوده إلى اكتشاف المجهول، لن يتقبل - إذا ظل أمياً لهذا الاكتشاف - ما يمشأ عن فوضى المورع لشخصية، والشعر يهيب العصبية، ويدعو إلى العدالة والمحبة<sup>49</sup>،

ولقاء يستقدمون كلمة «رؤية» للدلالة على صياغة الشاعر لموقفه من الحياة، فالشعر عند أنسي الحاج «رؤيا» ويعني بها تعبير الشاعر عن وجهة نظره بالصورة أو باللحظة إلى الرموز التي تعبّر في لفظة من خلال لتفاصيل والكلمات<sup>50</sup>، وهو عند حرا وجهة نظر يعبر الشاعر عنها بالرموز ولا يتركها إلا الأملون بعد محاولة<sup>51</sup>،

والشعر عند أنسي الحاج «رؤيا» ويعني بها تعبير الشاعر عن وجهة نظره بالصورة أو باللحظة إلى الرموز التي تعبّر في لفظة من خلال لتفاصيل والكلمات<sup>52</sup>، وهو عند حرا وجهة نظر يعبر الشاعر عنها بالرموز ولا يتركها إلا الأملون بعد محاولة<sup>53</sup>،

لذلك فإن ما يقتصر على الوصف التصويري أو السردى للأحداث، ولا يتعدى نطاق الرؤية البصرية، هو «خط أصناف الشعر لا يتصدد على عرض الجبريات المبدولة لكل دي باصورة» ودونه مرله شعر الوصف الذي يعنى برحفة الألفاظ أما شعر «الرؤيا» فهو الذي يعنى إلى الأعماق ليمتس مأساة الحياة الكبرى، متمثلة في الحياة، والتصوير، والعوض على السر الكاسي وراء مظاهر الحياة وكل شعر لا يعبر عن قصص الإنسان كحياة، وعن الفرح الذي يتفق من عالم المجهول الكاسي وراء المراتب ليس شعر<sup>53</sup>،

ومفهوم جماعة (شعر) لهذا الفن يتصب على اعتباره (تجربة)

بالعنى السيكولوجي لهذه الكلمة، فإذا كما أمام ديون «كمدينة بلا قلب» لأحمد عبدالمعطي جباري فإن أهم ما يلفت الشاعر لاقدا أنسي الحاج في تشويه إليه أنه شعر يقود - أساساً - على غثيل، أو مصور التجربة التي مر بها الشاعر، متحاشياً إبدأ، الرأي، مكتعياً بتمثيل الموضوع (التجربة، غثيلاً بعيداً عن التدخل<sup>44</sup>، ولا بد من ربط قصائد الهيدري «أعاني مدنية حبته» بتجربته، فلو لا تلك التجربة لكانت للمرأة صورة كنتك التي ظهرت في لقائهم وكان مرور الشاعر بتجربة معقدة شرط أساسي يؤسسون به - أو يؤس به بعضهم - لتعبير عن الحياة ولذلك نجد مدير لعظمه يمسك بالثأل «أكتب في حياة لشاعر صانعة صريفة فيها يختص بالمرأة»<sup>45</sup> قد في حقيقته يذكرها باعتراض مدية به بناءه كثيرين في برد على من يسطرط التجربة العملية في ١٩٦٠ هو لا يعمد إلى لدى بقول - ١٩٦٠ يسطرط ان يحيى محمد سائر توجد المخرج - وول - غثية به قلب فعلاً

وغيره ما يحسنه بناء الشعر بتجربة هامة «الحس بالهياة، ورفاقته في بعض الشعر عنه هامة تعدد حجب لندرى يظن أن لشاعر عاش هذه التجربة أو تلك، فعلاً لهذا يطرأوا إلى الصدق في الشعر وهم يعمون به مرس، الأول منهما حصل التعبير ولكني هو صدق لاجساس، ووجودهما في الشعر يعني عن أنماط أخرى كثيرة، قصد الياسي في شعره - يجعل منه شاعراً يؤثر في كل نفس، بعيداً عن أي تصنيف مذهبي، أو التزام سياسي<sup>46</sup>»

وقد تناول نقاد «شعر» مفاهيم نقدية أخرى منها مفهوم الموضوع، والمضمون وهو مفهوم إشكالي قيلت فيه آراء متضاربة متناقضة فبعد أنسي الحاج لتبس مفهوم الموضوع بالمضمون فهي تطبيقه على قصيدة جازي «العام السادس عشر» برغم أن القصيدة استطاعت أن تعطي

صوره حبة عن الموضوع<sup>67</sup> وهو في موضوع آخر يسميه مصحوباً لا موضوعاً. وهو عند - أي المصون - جوهر الشعر وهو الفكر لشي يبغي أن تحلى بشكلها الفني المطلوب وفي موقع ثالث يستعمل كلمة أخرى للدلالة على المصون وهي كلمة «الواقع» الذي يجري تصويره في شعر على أنه المصون<sup>69</sup>، فحقد محمد الفيتوري على أبيص هو المعنى الأساسي لشعره، والمصون في شعر الفيتوري لا يختلف عن الموضوع الذي يعنى به أسى الحاج (البروجة) وتبعتها ولولا هذا الموضوع لكنت تصانده - التي أتد بها - عادية، مرسية، حافة - أي أن الذي شفع لها عمله هو عطف الموضوع<sup>60</sup>.

وهو في الحقيقة غير نبي لأن موضوعه لا يقع لتعبده فيجعل منها قصيدة حمد، رغم أن قصيدته تدعى على موضوع حمد لا أن جوده الموضوع لا يكفي جعل قصيدة حمد. رغم أنه قد يذكر قول إحسان عباس: «صلى على قصيدته» - ساكر المصون إلى موضوع - وحده غير كان يصح من بحرته بحرته بحره حمد. لهذا لابد من لأحد تمسك به جعل من موضوعه قصيدته - سحرية أو الشكل الذي يسميه اسمي الحاج اليا، الشعري<sup>61</sup> - وهو لتعبير الذي استخدمته خالدة سعيد - المعيار المناسب للحكم على القصيدة.

والشكل - أو اليا، الشعري - عند الحاج كما هو عند خالدة سعيد يعني الشعر من قيود الوزن، والعبارة بما يسميه الإبداع لدجلي، والحدود، والاستعانة بالشاهد اليومية، ونبة العبارة التقبضية المتأقنة لصالح العبارة العفوية التي لا تتسامى مع ضرره لتصل المعبر للرويق<sup>63</sup>، ويصعب ريبه حبشي إلى ذلك شأ آخر هو الصورة، التي هي أساس الشعر، وفيها تشق القصيدة علاقات بين الأشياء، وتشق عن تجرية، وتجعل الوجود حاضراً فيها<sup>64</sup>، وللصور تمازج، وأشكال، منها



صور جرتبة، كذلك التي عرفها الأدب العربي فيما يسمى تنجيبها، أو تنعده، لكن منها صوراً كبيرة تنمو من الدجل وتتعاقد أجزاؤها بعضها مع بعض، وهذا واضح في «أعاسي المدينة الميتة» لبليد الخيدري<sup>64</sup>.

والبهاء الشعري بمثل أساساً من كلمات ولهذا فإن نقد مجلة شعر هموا بدور الكلمة في الغصيدة، وبمقدار ما يصبح لشعر في توظيف الكلمة بمقدار ما يحقق نجاحاً كبيراً في بناء عمقه الشعري فالكلمة عند العنبري مثلاً تنهض مثل حمرة، بينما هي عند محيي الدين فارس فوسنة وعند موزي العنبل، قصة دالة بسع عليها الكثير من مرط حسانه ونصر شعور<sup>65</sup>، كان لكل واحد من هؤلاء طابعه الذي يصف به عن سوره فالكلمات العنبرية ترمز لـ «سبب» في رأي أسس حاج محتومات تعبر عن «سبب» في «توظيف» في «سبب» لا يواب عن الشكل الذي سيجر في صياغة الكلمة، ويحوي الذي يقدم قصيدة كغير قصيدة ألفي<sup>66</sup>.

وإذا كان يوسف الخال قد عسى باللمعة من حيث هي وعما للشعر، فإن نقاد المجلة الآخرين اهتموا بها من حيث هي أداة، فنظروا بشيء من التفصيل إلى دلالات الألفاظ، مؤكدين أن دلالاتها في شعر حسان لا عامه، فقادهم ذلك إلى البحث في المعاني المتعارفة للألفاظ من باب الرمز فالكلمات التي بمعناها يوسف الخال في شعره مثل السبي، باب، العجل الذهبي، إلخ هي عند جبر إبراهيم جبراً رموز وليست ألفاظاً فقط<sup>68</sup> وللمعزات التي يستخدمها صلاح عبدالصبور في رأي سعد رروق معزادات رمزية لا تحلو من عموم<sup>69</sup>، وعبدالصبور متأثر في شعر إليوت Eliot من رموز ويعتمد بعضها من أسس ديمية مختلفة، وألب لبده وليله والواقع المصري، والريفي بحكاياته وأساطيره، ورموزه

وصورة<sup>761</sup> ومن الرموز التي نوقعت، عندها طويلاً الرمز لنيموري في شعر يوسف الخال واستحداث «المفارقة» التي رمز بها للجدب الذي يعديه الإنسان<sup>771</sup> والبشر أيضاً في عنوان المجموعة «البشر المهجورة» ورمز لخلاص الإنسان من الآلهة، وهراجه من نبيه المفارقة<sup>772</sup>، وكلمات مثل الجسر، الليل، المرادب، التي تتكرر في شعر محمد العيتوري، هي - في رأي أسى الحاج - رموز أيضاً وتكثيف هذه الرموز في القصيدة يعمى عليها جواً يشبه الجو العبيبي الذي يهيم على لصوص أدبية ولأساطير الميتولوجية<sup>773</sup>، وقد في رأيهم بعض على العن شعرية أكبر مما لو كان استخدام الألفاظ فيها مقصوراً على الدلالة بها على المعنى العام لا الخاص

وكرر، الرموز في القصيدة بولتي ولا ريب من سجع مغموص في لغة شعرية يربط عند هذه الظاهر، كبرير منبهي سي الحاج، الذي يذكر، ينزل متخوفه كنباً سجعاً لروحه صافى صبار، فاندسروا من سعة غموش، لأنه يخالو التعبير عن مأساة السود، وتوقفه لتجربه من سحكي به حركة هذه القضية، وتساءلها، فيصبح منه بعض لوصوح نتيجة العمق<sup>774</sup>، ما إذا كان غياب الوصوح لا يسانده مثل هذا التعمق، والانساع في الرؤيا، فإنه عجز بسطره، وتقصير<sup>775</sup>

فالمغموص - إذا - هو العمق، لأن لفي، أو المغموص، يتولد من كثافته لتجربة، ولقصيدة المفتة لا يستهي أثرها في نفس قارئها، مجرد الانتهاء، من لاطلاع عليها، لأن ما حفي فيها من معان يظل يوصل تأثيره فيه.

ويصيف ربه حشيش إلى ما قيل في بناء القصيدة شيئاً آخر هو لوحدة وكان يوسف الخال قد تحدث عن وحدة القصيدة مستغنياً في

ملاحظاتنا بما أثر على كولردج وغيره، والشعر في رأي هذا لمر من لبقاد  
يوجد ولا يعرف، ولذا فإن من المتوقع أن يقو بهاء القصيدة على الوحدة،  
والتناسك الذي يشده اشاعر في الكون، فالشاعر هو « مكتشف الكون،  
وهو جامع فار بـ، وسعير وطن. ولذلك فإن ما يستفيله بحواسه لابد أن  
يكون في وحدة »<sup>(76)</sup>.

ووجه رفيق المعلوم مثلما وجه غيره النظر إلى ما في الشعر الحديث  
من أثر أو تأثير للشعر العربي والعالمي فالقصة بين شعر جورج صيدج  
وشعر تـ من لـوت TS Eliot، وشعر باهلو سيرودا وضع من أن  
تحقق، بدليل أن قصته صيدج « تكو به من سور كـ » مشاكسة تماماً  
لقصيدة سرود « عـ حـ بـ رـ شـ عـ دـ »<sup>(77)</sup> سابه بهما يشمل  
الإحساس، والتصوير والأميلوب.

وقد يكون شاعر من سـ بـ لـ سـ بـ في مدح عربي فيجعل  
التأثير من هذا، أحـ من يـ مـ سـ بـ سـ بـ الشعر هـ سـ دـ هـ دـ اتبعه  
فجورج صيدج من التأثير في المذهب الرمزي، ولهذا « رـ بـ لـ بـ حـ عـ  
تأثير شاعر معين في شعره، فإن تظهر بظائل وهذا يؤكد « سرود بالآداب  
العربي قد يكون تأثيراً عبر دـ عـ فيكون الشبه بين شعره وشعر لآخر من  
ليل توازن الخواطر ووقوف الخاطر على الخاطر »<sup>(78)</sup>.

ولتأثير عند أسعد دروي بتطلب الكشف عن معرفه لأثر، وهو  
يتخذ من ديوان صلاح عبدالصبور « الناس في بلاد » هدفاً لدراسة  
معارفة أساسها التلميح إلى لصوص التي تأثر به الشاعر ويوان بين  
صهيج عبدالصبور في القصيدة وصهيج لـ بـ، فيؤكد أن عبد لصبور  
يستعين بتكتيك الشعر العربي الذي يقو على التعبير بالحوار لداخلي،  
و الجديسي عن معاناة الشاعر وهذا لتأثير يسع ويمد ليصل بقاء إلى  
تنظيم القصيدة، وصورها لرميه، والتأثر بما يسميه المصطلح، إلى جانب

ذلك لتأثر بطريقته القائمة على الاقتباس من لترات العربي الإسلامي من قرآن كريم، وكتابات صوفيه، وحكايات ألف ليلة وليلة، وشيد لامشاد<sup>79</sup>،

واحق أن هذه المفكره - الأثر والتأثير - شعلت عدداً من نقد لشعر في الجمعية التي ظهرت فيها هذه الدراسات وقد أشار إحسان عباس في درسته لشعر لبياتي إلى ضرب من التأثير بطريقة ليون في بناء القصيدة، وتوظيف الكثير من عناصر التراث في التعبير عما يحس به ويشعر به بصح القصيدة في السياق الثقافي والمعرفي، الذي يمكنه من التواصل مع القارئ<sup>80</sup>

وقد ثار جدل شعري ساهم فيه هي التحدث في شعر وانفق في هذا الأمر يد محققاً، فقد ذهب يوسف الحارثي إلى أن التجديد الشعري ناتج من تحديده في بعد حيث يجد أن أنسبي الحاج يؤكد أنه عالم في الشعر يكتب لب التمتع به به يكن ثورة هي لأدب، فهو يحمي الأدب من أن يصبح حرفة شعيرة وأحياناً البناء لشعري شريطة أن يتحدد بحدود بعض جري لأحمد عبدالمعطي حجازي يؤكد ذلك، فالأول يظن علينا بوجه شاعر عصره قرون فيما يظن علينا الثاني بوجه مشرق عصر بالحياة<sup>81</sup> وهذا يعني أن الأدب المجدد هو لمعيار وليس لموضوعات التي قد تكون هي شعر سليمان العيسى أيضاً موضوعات جديدة

ويلحون على أن من أهم مظاهر الجدة الإقلاخ عن التقدير، وهو أن يلتبس الشعر بالشعر، فيؤدي الشاعر المعنى كما يؤدي المخطيب وتبدل المسح للمعطي القائم على لرحرف، مع بوحى الصدق في التعبير، والبساطة في اللغة، والاعتماد في مشكلات الحياة الجديدة، ومعداة أزمة الإنسان في هذا الزمان وذلك كله - في رأي مدير العظمة - دليل لخروج

من قبو التنفيذ إلى مصاء التجديد<sup>82</sup> وهذا رأي - في حقيقة الأمر - يتجاوز ثورة الأدباء إلى ثورة في الموضوع فلا يمكن أن يحل الشعر الجديد بمسح واحد وهو يحل بمساحين فلا بد أن تندمج النظرة الجديدة للمصنوع بالنظرة الجديدة إلى البنية والشكل. وهذا شيء أصاب في تصويره وتوضيحه يوسف الخال حين أكد على أن الشعر بدع وبشكر بداع في لغته، وبداع في أسلوبه وبداع في محواه وبدع في تجديده لشي تعرب عن ذاتها في الشكل مثله تعرب عن ذاتها في المضمون بداع بسجده مع المبدأ العائن بأن الحياه هي تعبير مستمر<sup>83</sup>

وصفه القول أن المعلنة لم تكن مفسرة على الشعر كما تعدى دورها لتشمع. سر من سامي إلى بند محمد. وقد جاءت رؤى مباشر عن محمد فقد لا بد من رحي في مجالات أخرى ربحه بقاها نحو البناء بسيد محمد ١٩٦٤ [١٩٦٤] الذي كان من لآل الأجناس الأمريكى من الحديث القديم. ومن هو هذا. يتكرر التأكيد على أن الشعر تعبير. معرفه حسنة حسنة. أن لم يمتدح تعبير وسجاور ما ربطه به من مهام في القديم

وما أنه نتاج المعيلة الخلقة - بمجاعة يوسف الخال - فإن في مقدمة متطلبات لا بداع. والحلق. أن شعور لعده الشعر من قيود الماضي أب أسويه من لسانع أن يقوى على تطويع الأساليب القديمة لأغراض الشاعر الحديث، أو تطويرها بما يصعب إليها هذا الشاعر من وسائل يتعطى بها القول العامة وفي نهاية المطاف لابد من أن يكون للشاعر الحديث أساليب جديدة مبتكرة كاختراع جو شعري تنسرب عبره إلى انقار. يحا.ت وشارات توصى إلى ما يريد الشاعر أو بما لقصدية بما مقارناً للساند والمألوف.

وتحديث الشعر - كما هو الحال في تحديث النقد - لا يكون في

التشكيل وحده، أو المحتوى وحده، وإن كان بعض نقاد المجلة يبدو يحبزاً نحو الشكل أو ما يسمونه بـ"أو ما سمع بعضهم لأداء شعري، والتعلي على القافية والوزن لا يكفي لتحديث الشعر لأنهما في الأساس عنصران ثانويان، وقد يكون الشعر بهما، وقد يكون في حل من قيود القافية والوزن والتحديث مثلما ذكرنا قبلاً بشمل عناصر الأسلوب، وبمبدأ القصيدة، ونحريز اللغة من قيود الماضي، والصدق وراء المثرعات، والإحساس العميق بالقيمة، وصدق المعبر، وغناء النص بالرموز ولأساطير ومهمة النقد تتجاوز التفسير إلى التقويم، وإن كان التفسير ضرورة لإقامة التواصل بين القصيدة والقارئ وقد بدئنا تفسير لناقد للبحث في مباحث نقدية هو في مقدمة لقصيدة نسي طبع عليها الشاعر، في حبابه مشعشع، عذبة الدية، نحو من الحكمة التي أثرت فيه وركب حسابها واضحة على كونه نقيس نوحه في، فمثل هذا البحث يساهم في تلك النقاشات عن مبدأ الحجاب عند نسي وراء المظهر المعلن من شعره، منظمة بالنقد، والأبعاد، والرموز، تجسدة بالشاعر والإحساسات،

وقد درجت في كتابات نقاد شعر مصطلحات عدة منها مصطلح لروية/ لروية مع ما يسميها من تعريفي تكفي عن عليه أو وصحوه والتعريف لدلاله على شدة إحساس الشاعر بعناصر المحتوى والبنا. الذي يعبر به الشكل مثلما هو واضح عند حادثة سعد، ونسي الحاج، والرمز الذي يشأ عن الكثيف والعنق، والتنوع الدلالي، ولوحدة لسي هي في رأي بعضهم علامة ذاقه غير القصيدة الخلق، عن لقصيدة لأشياء. قصيدة الشدات والمزق

## الهوامش

- 1، يوسف الحبال، الشعر في حركة التوجرد، دار مجلة شعر، بيروت، ط 1، 1960، ص 8
- 2، يوسف الحبال، حفاة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص 14
- 3، السابق، نفسه ص 85
- 4، السابق، ص 83
- 5، السابق، ص 92-93
- 6، السابق، ص 82
- 7، السابق، ص 81
- 8، السابق، ص 90-91
- 9، السابق، ص 94
- 10، السابق، ص 96
- 11، مصادر، ص 5
- 12، السابق، ص 84
- 13، السابق، ص 23
- 14، السابق، ص 21-22
- 15، السابق، ص 19-20
- 16، السابق، ص 16
- 17، السابق، ص 17
- 18، السابق، ص 15
- 19، السابق، ص 22-23
- 20، السابق، ص 29
- 21، طائفة سفيد، البحث عن جندور، دار مجلة شعر، بيروت، ط 1، 1960، ص 32
- 22، السابق، ص 33

- 23، السابق، ص 35  
24، السابق، ص 43  
25، السابق، ص 54  
26، السابق، ص 54-55  
27، السابق، ص 35-36  
28، السابق، ص 63  
29، السابق، ص 54  
30، السابق، ص 79  
31، السابق، ص 114  
32، السابق، ص 72  
33، السابق، ص 73  
34، السابق، ص 74  
35، السابق، ص 7  
36، السابق، ص 4  
37، السابق، ص 74، 75  
38، السابق، ص 44  
39، السابق، ص 94-95  
40، السابق، ص 96  
41، السابق، ص 57  
42، السابق، ص 62  
43، السابق، ص 47  
44، السابق، ص 109  
45، شعر لمي حركة الوجود، مرجع سبق ذكره، ص 101-103  
46، مرجع السابق، ص 135  
47، السابق، ص 136



- 48 المرجع السابق، ص 138
- 49 المرجع السابق، ص 106-107
- 50 السابق، ص 67
- 51 السابق، نفسه، ص 24
- 52 السابق، ص 111
- 53 السابق، ص 112-115
- 54 السابق، ص 78
- 55 السابق، ص 44
- 56 السابق، ص 59
- 57 السابق، ص 75
- 58 السابق، ص 64
- 59 السابق، ص 63
- 60 السابق، ص 68
- 61 جدار حسن بن - سائر في زمان - جدار - د - بيروت - ط 1992
- ص 114
- 62 شعر في معركة نوح، ص 82
- 63 السابق نفسه، ص 82
- 64 السابق، ص 105
- 65 السابق، ص 46
- 66 السابق، ص 69
- 67 السابق، ص 70
- 68 السابق، ص 23
- 69 السابق، ص 47
- 70 السابق، ص 48-49
- 71 السابق نفسه، ص 17

- 72، سابق نفسه، ص 22
- 73، سابق نفسه، ص 67
- 74، سابق نفسه، ص 71
- 75، سابق نفسه، ص 72
- 76، سابق، ص 104
- 77، سابق، ص 89
- 78، سابق، ص 91
- 79، سابق، ص 48-52
- 80، مختصر كتابه من الذي سبق النشر، تحرير وتقديم واد الحاطي، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1980، ص 92
- 81، شعر في مرحلة الوجود، ص 83-86
- 82، سابق نفسه، ص 40
- 83، يوسف، خالد، التجمع السامي ص 17

\*\*\*

## إشارات:

إن ولادة أي نظرية ولادة طبيعية بحاجة إلى مهياة علمي وفكري، فالحركة النقدية السليمة مرتبطة بالفكر السليم، وهي جزء منه، فإذا تقدم الفكر واتسعت مداركه امتدت آفاقه ومساحاته جارتها الحركة النقدية في ذلك، وإذا ركبت ركبت وهمت، ويدور نقد ولادب في زمن لجمود، السات حول قطب حد رهو قبة القلوب، النظر ليه نظرة انبهار واستعلاء، محركة محركة، سمعني وعلمه ساد حيدك في شرح هذا لادب سار سرور وجماساتة، ويشرف لادب سار بعد تقيد لنقد، في صورهم ومفاسدهم وسفاههم وسابهم، ويكون الإنتاج لخدمة محركة غير الشاع "نقد" لكنه لا يملك ما يملكه من أصالة ونجاسة راق يرتد بحرق لاسح حديد مكر راقصاً وهربلاً، وهو لا يرقى في سربه عذب في كتابه ركساره رلا تقتصر هذه لحالة على لادب محدد عند أمة محددة، فهي في لشرق مثلاً هي في الغرب، وهي تتراقق في حالات الضعف في حله وأرحاله.

وقد ظل العقل لأرسطي مهيماً على الفكر لأوروبي، مما فيه لنقد، حتى أواخر القرن الثامن عشر صحيح أن المسيحية أراحت الوثنية الأرسطية واستبدل بها الفكر المسيحي، ولكن انغلاق أوروبا على روية حادية غير قدرة على التحول ولتطور فترة غير قصيرة، فعاد العقل الأرسطي إلى لكلاسيكيه مارداً عظيماً في حركة النهضة لأوروبية لحديثه، وقد أعاد بوالوار (BOILEAU 1636-1711م) في عمله (L'ART POÉTIQUE 1674م) إلى حد ما وصل إليه أرسطو في «فن

الشعر، من قوانين الأدب، كالتوحيدات الثلاث وسواها، وتجسد ذلك عند عمالقة المسرح الفرنسي لكلاسيكي راسين وكوريكي وموليير لديس عاصروا هؤلاء، وظلت القواعد الأرسطية شائعة بين الأجناس الأدبية من جهة وبين موضوعاتها وأساليبها وتقاناتها من جهة أخرى.

ظلت نظرية المحاكاة (MIME-SIS) تجثم على صدر الأدب والنقد في الكلاسيكية، وتقدس آريابه، وبخاصة برالو، العقل تقدساً وهاجمو الخيال، واتهموه بالتصور والعرض والاشغال الخنفي والعبي معاً، ولم يكن هذه النظرة النقدية مقتصره على آرياب النقد، وإنما هي في أصولها نظرية للبصيرة عامة، فقد ثاب ريكارد (RICCARDI) (1650-1700) (1700) (1631) أنه لا بد من أن تكون لفوضوية هي لا تراعى أسلوب هي و المجموع والأعلام والأوهام، عيسى وبنى معقيد سلاسله ونسب في العصر الكلاسيكي يفسر، في وضع الخيال، لستف، يعقل جميعه عاماً، وكان لعقل يعرض عنده لأشياء، عارض، نحو الجسمي، نسب في هي كان لخيال عيسى بقوى، لستف، عدت في أنطال، لا حد، ولذلك أصدر النقد عيسى أنه إذا ازد الأدباء الكتابة فما عليه إلا أن يختار عادات معدة في القديم، وأن يستعيروا قواليتهم وصورهم وموضوعاتهم وأفكارهم وغاية الأيداع، عندهم، محاكاة هؤلاء القدماء، ولذلك تحدت الطرق والأدب والنقدان والأحاس الأدبية ضمن نظرية لمحاكاة وظل الأدب يوجه إلى لطيفة لأرسطية ويعبدها، موضوعات التراجيديا وللمحمة في تمجيد الآلهة وأشباهم من الأبطال (جلجامش، أخيل، أوديس، إلخ)، وموضوعات الكوميديا معدة في الهرل، وبطلانها من الناس العاديين، ولكنها تستهدف، في نهايه الأمر النظر في مثل هذه لمادج الإنسانية، كما تستهدف حوده لسيك والوظيفة الأخلاقية الثابتة

ولكن أوروبا بدأت في لعن الثامن عشر تشململ تحت سلطان العقل و لطيفة لأرستقراطية نتيجة الحروب المتتالية التي قامت هناك. وأهمها الثورة الفرنسية التي زعزعت التقاليد الميانية والمكرية والثقافية. و أدت فيما بعد الى الاهتمام بالأنار لقوميه والشعر الشعبي وانتقال لأدب من البلاط الى الساحات العامة، ولم يشير بالمعبر لاجتماعي و لأخلاقي والعكري. كما أدت الى الانعتاق من الأعتال والقواعد.

ومن لإعتاق أن مذكر نظرية الشكل العنصري في الرومانسية دون أن تتوقف عند لكافة الفلسفة لسي انصوب الر مشوه هذه النظرية في لعن. وبعد سادة هذا ليعبر هو خلاصة ما يكون لأدب في نهاية القرن الثامن عشر هذا استطلاع من يحدو من سطر. آلة (MF) ANISME) على سطر إياسي رسم شكل العنصري من الشكل (التي ساعصوي) مظهر ص. كوريج (SAMUEL AVOIR CO RIDGE. 1891 1772. معاه نظرية لقدية. كما مهدوا نظريتين نرومانسية لأر به من يداه نظري سابع عشر

ولم يكن تبير هؤلاء للفلسفة الشكل العنصري من اشكل الألي معاهدة أو نقلاً عن واقع عربي. وإنما جاء نتيجة لقراءة لواقع الأوروبي بعد سيطرة الآلة على الإنسان. فاستشرت لكافة في لأحيا. لشعبية، فهب لفلسفة لتدريس ما آلت اليه الثورة الصناعية. فيبدو أن الحياة غير المأدة، فالحي كل عسوي مستقل مركبة من اجزاء متحدة غير مبررة، يكمل بعضها بعضاً. أما الآلة فهي جسم مركب من اجزاء يكمل بعضها بعضاً، ولكنها لا عضوية<sup>١١</sup>. ويمكنا أن نعبر اي جزء عن الآخر، أو عن ه لكل ه ثم بعد تركيبه، أو ستيذل قطعة بأخرى من دون أن تتأثر الآلة بذلك، ولكن الجسم الحي مختلف عن ذلك اختلافاً جديراً.

كان هردير (JOHN HERDER) (1744-1803م) أول من رفض تفسير الألفية لربحية لما هو معنوي، ودعا إلى الاهتمام بالأدب الشعبي، وبأنه على كل عصر وبسنة أدباً خاصاً بهما، وتابعه عوته (JOHANN GOTTHE) (1749-1832م) الذي ربط موضوع الفن بالثقافة، ومائل بين عمليتي المور للمعنوي في الطبيعة والخلق في الأدب والفن، ورأى أن لقوانين المعنوية تعضبط لشطوط اللاوعي مسطاً دحلياً بحد من تشيته<sup>2</sup>، وذهب كاتب (EMMANUEL KANT) (1724-1804م)، إلى عجز لألفية عن تفسير لكائن المعنوي، ولا سيما أنه يحو ويشكأثر بطبيعته، وأنه تمودج على صورة موعه، كما يحمل في ذاته لفكرة على تحويل المادى إلى حى كنه حى<sup>3</sup>، شرط كانت في لغته لا مبرور ممكن مع هي شعور رلمه والروح، والندى<sup>4</sup>، فبصحة شلح (FRIEDRICH SCHLEGEL) (1775-1864م)، لمع بصحة التوفيق على هذه الطبيعة لوحدة لشي تشهد بما عجز اللغة من أسرار عه<sup>5</sup>، أن شعر هو الطبيعة لوحدة لإدراك النفس وأن الفن يعشككل من التناقض اللامتناهي، وعظويته روحية طبيعته دحمه، لا يحد، نوعى بلا عن معنوي واللامعنوي سعى إلى الوحدة<sup>6</sup>، واحد ما في نظريته أن المكنة لمجيبية المنتجة التي معكر وروى بوطنتها بين المتناقضات هي الخيال<sup>7</sup>، والخيال قوة قادرة على التوفيق بين المتناقضات، وعلى رؤية الوحدة التي تحتفي وراء، هذه المتناقضات<sup>8</sup>.

هكذا وقع هؤلاء الفلاسفة مكانة الخيال فوق مكانة العقل، وروى الشعر الشائى فوق سواء من الأجسام الشعرية، وأعادوا إليه عتباره ومبرر الشكل المعنوي من الشكل الألى (اللامعنوي)، مهدوا لطريق المعكر كولردج لصياغة نظريته المعنوي في الشكل المعنوي ووحدة لقصيد



لكي يخلق من جديد، أو حيث تكون هذه العملية عبر محكية، يصارع مع ذلك وفي كل الحالات لأن يرفع إلى مستوى المثال وأن يوجد<sup>11</sup>

واضح من كلام كولردج أن الخيال الثانوي انتقائي، فهو لا يأخذ كل ما في الطبيعة، وإنما هو يجمع ويعدّل لرواياته، ووظيفته أن يديب ويحطم ويوجد من جهة، وأن يسمح للشاعر بأن يخلق روحه على الأشياء لكي يديبها ويحدثها، وأن يكون واعياً في أثناء هذه العملية، ليرى ويستكر الجهد، ويحول ما هو واقعي وعادي إلى مثالي، وينقل ليومي والمألوف إلى الشعري.

و الخيال الثانوي يسمى في النثر في الماضي والمثالي والمألوف والشعري كما سمر لي سمر في العاطفة سمره سمر الشعور والاشعور سمره في الوعية التي تفرغ من الاعتراف والعوضي. جعل سمر عظمة في سمر في جعل في يوجد سمر كامل يتبين من تقدم، في سمر الثانوي، يتبين من سمر أولاهم وظيفة لاد سمر سمر في سمر سمره بعد وظيفة الجمع التي قام بها الخيال في سمر سمره سمره في الوعية، وهي ضرورة للتوازن بين الصورة والعاطفة، فلا تنهض الصورة من دون عاطفة، ولا تنهض العاطفة من دون صورة، بحاجة إلى أن إرادة لوعي تحافظ على الوحدة الموسيقية من جهة، وتحافظ على ملامح لأحاسيس لشعرية إلى حد ما من جهة ثانية

وترجع أن لهذه التفرقة بين نوعي الخيال صلة متينة بالفلسفة المثالية الأدبية، وقد تجلّت عند كانت الذي ميز الفن من العلم، وذهب إلى أن لأول منها ملكة عقلية أو صبح، والثاني معرفة، والعقل، عنده، نشاط حر ولهو يقصد المنع، كما ميز البقراطية من المحاكاة، وضرب كانت مثلاً على ذلك حين قال: «إن في استطاعة أي إنسان أن يتعلم كل ما شرحه



(ميوتس) ولكن ليس في وسع أحد أن يتعبد كيف يحفظ قصيدته رائعة كذلك التي نظمها (هومبروس) مهما يتبع قوعد الشعر المعروفة، ومهما يتبع في محاكاة لمادح (رائعه) وإذا كان العالم يستطيع أن يبين لنا خطوات التي اتبعها في بحثه، فإنه ليس في استطاعة الشاعر أن يصف لنا الطريقة التي التزمها في نظم القصيدة، لأنه هو نفسه لا يدري من أمره ذلك شيئاً، وهو أعجز من أن يعلم لأحرين نظم الشعر ولذلك فالعقيدة صالحة محمود بها لطبيعتها على فرد يعينه برول برز له، وتعتبر بقايا من فرد لى آخر ووصول (كاست) إلى أن منكه الأفكار الجمالية تتجلى بصفه حاصه في ميدان شعر حيث يترج الفهم (الخيال الأولي) بالخيال (الخيال الثاني)، بحيث يهرب من (السخة، السجع، بديع، بديع) لئلا يتركه (منكته) ليعبئة (لوحة) لمعنوية.

ثانياً التعرف على خيال والتوهم س كوردج بين منكته الخيال (IMAGINATION)، والده (١٧٦١) في: «الخيال» بالخيال «هو القوة التي بواسطتها يستطيع صور، معبئة حواس حدس يهيمن على عدد صور حواس من نفسها، بحيث لا يجد لها شيئاً بطريقه أشبه بالعصر»<sup>١٢</sup>، وهذا يعني أن لتوهم عبء، ماض للخيال، وفي قوة الاستدعاء (١٧٧٦) ليس لها مقابل لعمل لها، إلا ما ثابت ومحدود وقوة الاستدعاء، في الحقيقة ليست لا طواراً من اندكرة متحرراً من نظام الرمز والمكان مختلطاً يمتلك الظاهرة التعريفية للإرادة التي تعبر عنها بالكلمة (اختيار) ومعدلاً بها، ولكنها كالمذاكرة معادية سواء بسواء. لا بد أن يلتقي كل صواها صفة من قانون الترابط»<sup>١٣</sup>.

ونكسا من خلال هذين التعريفين ومن خلال قراءتنا لبعض النصوص الموازية لهما والشرح أن نتمسك عدداً من لمروق بين الخيال وتوهم، وأهمها

1 - الخيال قوة سحرية تركيبية غير محسوسة، وهي مهيمنة وصاهرة وموحدة، هي حي أن التوهم قوة عقلية تركيبية محسوسة، ويتوقف عملها عند التجميع والافتقار، ولربط الخارجي الوصلي، وذلك يعمل الخيال من داخل العمل المعنى بواسطة قوته الصاهرة، هي حي أن العقل في التوهم يعمل من خارج العمل المعنى بواسطة التلخيص والوصف، ويصهر الخيال لأجزاء المتفرقة، ويوحد الثنائيات الضدية وفق قانون لشكل المعنوي، هي حي يتوقف عمل التوهم عند الربط والوصل بين الأجزاء المتفرقة وفق قانون تداعي المعاني، فيكون عمل الخيال صهرًا بين الثنائيات والعناصر، وتظل الثنائيات والصور مفصلة بعضها عن بعض في التوهم، والخيال قوة حادة تعمل من المادة والموضوع بالصهر والتوحيد جسمًا حيًا جديدًا، تعتبر فكيفه بعد صهر هي حي - التوهم بعد الصهر -، ثم يخرج كما هو بعد - بينهما - ويكتب فكيف أحسن لكون منها - وانتهى إلى ما كان عليه قبل التوهم - هكذا يكون عمل الخيال حول المادة إلى جسم حي من خلال لفظة الصاهرة، هي حي يكون عمل التوهم عقليًا صناعيًا اليًا.

2 - المعينه الواعية مجال عمل الخيال الشعري، والذاكرة مجال عمل التوهم، ولذلك يكون شعر الخيال شعر لطيف ولعقوب وشعر اتوهم شعر الصنعة والتعاليم. ويعمل الخيال بواسطة التجربة والموهبة والرؤيا، هي حين يعمل التوهم من خلال العلم والمعرفة الخيرة

3 - تعمل مخيلة الشاعر مقترنة بعاطفته الواحة الصاهرة ووعيه معًا، فيوجد ذات الشاعر وموضوعه من خلال العاطفة، والقوة الصاهرة، ويعمل الفكر حاليًا من عاطفة الشاعر في التوهم، فتظل أجزاء الموضوع باردة مستقلة، ويظل العمل مفككًا، وإن بدا موحدًا، ولذلك

بتج الخيال صوراً وأفكاراً وحدتها العاطفة، في حين يعتقد شعر التوهيم إلى هذه الوحدة، لفظ الصور وأفكار باردة متفرقة، وهي موصولة وصلاً خارجياً قابلاً لتفكك

4 - يسج الخيال شكلاً موحداً وجديداً، في حين يسج لشكل الأبي «اللاعصوي»، «ويشك كولدريج ليعرف بين الشكدين». بين شكل فاكهة طبيعياً مستديرة وبين شكل صاعى جمعاً فيه ربع برقالة وربع فاحه وربع راحة وربع ليمونه ووصفا هذه الأرباع جنباً إلى جنب بحيث يبدو الشاح وكأنه فاكهة مستديرة حقيقيّة والرجل العفري هو وحدة الذي يتمك من طريق الخيال من خلق عمن في يتحقق فيه هذا الشكل العضوي»<sup>14</sup>

5 - وإذ كان يسج الشكل العضوي والذو يسج شكل الأبي فهو معي - معاً يسج "سج في حين - يسج يسج لشعر الموزون بلو السج، (هذا) يعني أيضاً أن السج يسج الخيال وحدة عضوية يس حين عت لتوه عند السج - السج، ولا يتجرد

ونتوقف بعد ذلك كله عند خصائص الشكل العضوي، وأهمها:

1 - الشكل العضوي كيان حي نام، وعو تدريجي، عفوي، ذاتي، ناشئ عن قوة مركزية يسج من مبدأ في باطن الكائن الحي، وهو نمو وطبيعياً استقلالي

2 - الشكل العضوي معمار متماشك متلاحم تفاعلي يتعبر تفكيكه إلى عناصره الأولية دون الإساء إلى هذا المعمار أو عناصره، ويؤكد كولدريج ذلك، فيقول: واستخراج حجر من الأهرام باليد المجردة لن يكون أكثر صعوبة من تعبير كلمة أو موقع كلمة عند ميلتون أو شكسبير (في مؤلفاتهم ذات الأهمية القصوى على الأقل، دون أن

تجعل المؤلف يقول شيئاً آخر أو شيئاً أسوأ مما يقول»<sup>6</sup> . وعلى الرغم من أن خصائص الشكل العنصري متقاطعة متداخلة، وتنصفي إحداهما إلى الأخرى، أو تضيف عليها، فإن لهذه الخصائص دلالة عظيمة، ومنها سوف نطلق لبيان أن هذه الخصائص قادت النقد الذين تحدثوا عن وحدة القصيدة العربية.

3 - ن مقوله «الشعر لا يترجم» لا يطبق إلا على الشكل العنصري. أما الشكل لألي فهو الشعر الموزون أو النظم ويستطيع المترجم لمعاد ترجمته، لاحتساس الشربة دون أن تعقد كثيراً من معانيها وتبينها الأبيات لا يستعصى الشكل العنصري عن الترجمة هدف رأى هو سمعنى بعد على سبيل الأبيات - ليعرب : لكنسات في لغة معناه يرى كولردج أن الأبيات ليس يمكن أن تترجم إلى كتاب آخر في لغة معناه - بل سبيل من معانيها سواء من حيث الإحساس بالترابط في سجع، له يسميه هي أبيات باللغة السوي - في لغتها»<sup>٩٧٩</sup>

4 - الورق يرى في شكل العنصري رهم حصر، لفصيدة، ولكنهم ليس شرطاً كائناً لتفسير بين الشعر والشعر، فقد يسو فر في الشكل لألي أو التوهيم دون أن يتجج قصيدة، ولذلك يذهب كولردج إلى أن الوحدة العنصرية هي المقياس الحقيقي الذي يمر بوساطته بين الشكل العنصري ولشكل الألي، فيقول «والقصيدة تحنوي على نفس المصادر التي يحتوي عليها السائب الشري، ولهذا مالاختلاف بينهما لابد أن يكون اختلافاً في جسم بعضها إلى بعض، نتيجة لاختلاف الهدف المطروح مالاختلاف من بعض العناصر إلى بعض يكون على حسب اختلاف الهدف فمن الممكن أن يكون لهدف هو مجرد تفسير يذكر حقائق أو ملاحظات معينة عن طريق لترتيب

لصاعبي. ويكون لتأليف قصيدة لمجرد أنها تتميز عن لشر بالوزن ولقافية أو بهما مجتمعين. وبهذا المعنى، وهو أحط المعاني، يستطيع إنسان أن يطلق اسم قصيدة على التعداد المعروف للأيام في الشهر المتعددة»<sup>(19)</sup>.

5 - وما على ما تقدم يكون الشعر وحدة قابلة لتجدد لقراءة وتجديد لمتعة بالقراءة لأنه «لبست القصيدة التي قرأناها هي لشي لها القوة الأصلية والتي تستحق اسم الشعر في أساسه بل تلك التي تعود إليها في أعظم قدر من المتعة»<sup>(20)</sup>.

ونستوقف أخيراً عند أحد نتائج لشكل المعنوي في نظرية الرومانسية

1 - نظرية لشكل المعنوي بيت «مصر الرومانسي» فكر مثالي في أوروبا

2 - لا فصل في نظرية لشكل المعنوي بين الشكل، مضمون بين المفيد والممتع بادئ ذي بدء. فسيرة لآتهم خيال «د سواردت عناصر القصيدة تواردت بموادها وشكلها وصورها» وبغيرتها ورواها ولحنها وإيقاعها. وبذلك يظن هذه نظرية النظريات لسي تقوم على المصورين وحده، أو على الشكل وحده، أو التي يمتص بين لشكل والمصور كما أبطلت مقولة الشعر مع جلاله أو متعة جلاله

3 - تبني نظرية الشكل المعنوي الجمال المركب، وهو جمال باجم عن وجود الكثرة في صور الوحدة، والجمال بطبيعته متفاعل متحول، «ومعنى ذلك أنه يحو وفاقاً لقانون التفاعل، ويتطور في حال إلى حال وفقاً لقانون التحول»<sup>(21)</sup>.

4 - استعاد النقد الجديد في أوروبا بعد مرحلة الرومانسية إلى نظرية

الشكل العضوي، واثبت فيه فيها في تقرير النقاد أن المهمة الأولى للنقد ينبغي أن توجه إلى وحد الأثر الأدبي وتماشكه وقوانينه الداخلية ( ليسوية وما بعدها... إلخ)

٥ - التعاد إلى أن لكل عمل أدبي بمرة واحدة تشكل وفق طبيعتها، وهكذا كانت فكرة استقلال كل عمل أدبي بجماليته الخاصة به، ولنظر إلى بنية العمل، لا إلى القرائب لتقديره التي حيث وفق منظورات سابقة ونماذج أدبية قديمة (الكلاسيكية).

6 - إعلاء قيمة الفروق في النقد كالعرق بين اللغة والشعر بواسطة الشكل العضوي، لا وفق الوزن والعايير الظاهرة 'لقد بنى الشعر والنثر من خلال هذا الشكل نفس الشكل العضوي بعدد عليك أن تقدر كنه من مدتها، أو تستبدل بها أخرى، ويعد الشعر على الترجمة في حين يكون لشعر مظهرها لها

3 -

### نظرية الشكل العضوي في النقد العربي الحديث:

بدأت رياح العرب تهب على شرقنا العربي عاصفة صمد بدية النهضة فبدأ الانبهار بالعروق التي كانت مفصلاً عنه، وبدأ الاتصال المباشر بالثقافة الغربية، وكان للترجمة، وبخاصة عن المسرح، الدور الفعال في التحدث لشميين قبل غيرهم إلى ظاهرة وحدة العمل الأدبي، ولا سيما أن معظم المترجمين كانوا شعراء، وتوافق هذا الالتفات مع الالتفات إلى ضرورة استحداث الألفاظ المألوفة والدعوة إلى مخاطبة العصر في المحرمات والأصليب، والمقارنة بين الشعر العربي والشعر الغربي في معانيه ومبانيه - وضرورة تجديد الشعر العربي باستعاده عن الحكاية وأحدث والصراع الدرامي<sup>[21]</sup>.

بدأ التشير بوحدة القصيدة في نهايات القرن التاسع عشر ومطلع القرن لعشرين على صفحات الدوريات وصح خلال عقد ثمانينات بين شعر العربي والشعر الإفريقي، وكان الشيخ محيى لحداد أول من به، في مقالته «مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفريقي» التي نشرها على صفحات مجلة «ليبيا» في عام 1897م، على أن القصيدة العربية «وشين حديثه شعر لعائى والمرحى» تبدو موحدة الآخر، ولصون، في حين تعتقد القصيدة العربية إلى ذلك، فقال أولاً في المفاصلة بين شعر العربي والشعر العربي من حيث تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة ثم أن من اصطلاح الإفريق لا يقدموا شيئاً بين أبدي غرائهم لشعرية من صورها من غير مبدء لا يندرج على خلاف ما يعينه أكثر شعر العرب من بعد - شرق - سيب - لحكم - منها أهم ما يقصد من مدح - لثاء أو إلى - بخلص - منها - لا أن ذلك ليس بالامر لثاء - منها - ركيز - ما - ثنى - منها - شعره في مفتتح القصيدة دون توثيقه و«مبدأ» [3]

وقد ربط لحداد - وهو في مجال افتاده - وحدة القصيدة بالأعمال المسرحية شعرية هذا ما كان يعرف بتدريج به في تلك الفترة، فكان «وما كان فيه الإفريق في مقام الشعر وانعقد به دوسا نظم الروايات التمثيلية واعتداده من أول أبواب الشعر وسمى درجاته وأشرف دلالة على براعة الشعر وحسن اختراعه، وهو مصيبون في هذا الاعتقاد كل الإصاية لأن في نظم الرواية الشعرية من الدلالة على النقص والإبداع أكثر مما في نظم لذيوان من قصائد والمقطعات إذ هي تقتضي حسن الاختراع في تأليف حكايتها وبراعة لفظ في وضع أبيانها ولطف لتصور في بيان شعائر تمثيلها وحالاتها لظهور وجه النظر في تصوير فصولها وتوثيق عمدتها ووصف بعضها ببعض مما يستلزم رؤية طريفة وعارضة شديدة وقدرة فائقة في لتصور والنظم والتأليف على غير ما تقتضيه القصائد

والخاطب المستقلة التي يقصد بها الداعية غرضاً واحداً هيأت يه في أبيات معدودة لا يضطر فيها إلى عقد حكاية ولا إلى تثليل عواطف متعددة ولا إلى إثارة نفسه في موقف كل شخص من أشخاص الرواية يكلم بلسانه ويطلق عن شعره ويضع في دوره التمثيلي ما كان ينبغي أن يقول صاحب الدور الأصلي. وقد انتقل هذا الفن البيا في هذه الأيام واشتغل به جماعة منا نظموا فيه الروايات الشعرية»<sup>23</sup>

يلاحظ أن الحداد كان شاعراً ومترجماً ومسرحياً، وقد تنبه إلى المسرح الشعري، وربط وحدة القصيدة بهذا الجنس الشعري لتمثلي الوائد، إضافة إلى الشعر القصصي

وتابع خديلة مقترحاً سنده خديلة في الدعوة إلى ضرورة أن تكون القصيدة موحدة في مطلع القرن العشرين، فمُنِعَ بذلك منوه على وحدة البيت وبما يفرضه على وحدة القصيدة، فصرح بأنه لا يجد من لشعر العربي «بأنه لا ينفك عن أبي قصيدة واحدة لا تلاحماً بين أجزائه، ولا متحدة عامة بل متحدة فيها نفسها، فلو وجد ركبتها، ولما احتج في القصيدة بوحدة من شعرنا بحجة من أحد صاحب من لفائف ولكن بلا صلة ولا بسلسلة، ونهايك عما في شعر العربي من الأعراس الالبعابيه التي لا تجتمع إلا لانتعاش وتماكب في ذهن القارئ»<sup>24</sup>

ويجس طغرى في مقالته أخرى في مجلته أنه يقول أن معظم شعراً مرتبط الأجزاء على طريقة الشعر الإفرنجي، فقال: «فرأنا في المجلة لبيبا، الرسمية غريب بعض قصائد ابطلية، من طراز شعري جديد في تصوير لشاعر يدعى ماريوتي فألفهاها بديعه لوصف على غرابها، ولعب فيها مرير غريب إلى المذهب العربي في النظم، وسوى أن الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض في القصيدة كلها قصداً إلى غاية



واحدة، بخلاف ما عليه منظومات القديمة والحديثة إلا ما يحول صاحب هذه لمحة أن يحدثه من الطريقة الخارجة على المألوف التي هي أقرب فيما ينسج إلى الصور وأشد تأثيراً في السمع، وأولى مطالب للعقول ورمائب للقلوب في هذا العصر»<sup>[25]</sup>.

ثم جاء بيان مطران في مقدمة ديوانه (1908م) متصفاً الدعوة إلى وحدة القصيدة «لا ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه وإلى جمال القصيدة في تركيبها وهي ترتيبها وهي ناسق معانيها وبنائها مع تدور لتصور وعناية الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوقه على الشعور الملم والمحمري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر»<sup>[26]</sup>

يمكن أن ينسج على مرحله هذه ومطران مرحله سبب بوجوده للقصيدة ويلاحظ عليها

- 1 - أن المرحلين شاعر، مترجم، أولاً - قد نثبت وقد طبعنا على المسرح شعري القريب يحكمه عنصران في ترجمته فهي على وحدة للقصيدة من خلال نفس المرحلي لا من خلال القديس القديمة، ونهها عليها، وروابط بين المرحلية الشعرية وبين هذا المصطلح
- 2 - وأن المرحلين كتاب في مجال المقارنة بين الشعر العربي في عصره والشعر الإنجليزى، وقد وجد في الأخير ما له بجده في لأول من حيث تماسك الموضوع والشكل وجمال التصور والمعمار... إلخ.
- 3 - وأن المرحلين كانا يتحدثان عن وحدة القصيدة من خلال حديثهما عن موضوعات أخرى، كالمقارنة والمصرية وجيوبه هذا الشعر دون ذلك، ولذلك كان حديثهما يتسم بالسرعة والمظفر وقد كنا بحاجة إلى التطبيق لتبين مدى فهمهما لنظرية الشكل العنصري.
- 4 - وأن المرحلين مبرا بين طريقتين في نظم الشعر، طريقه العرب التي

تقوم - حسب رأيهما - على وحدة البيت، وطريقه العرب التي تقوم على وحدة القصيدة، والشعر الإيمرجمي موجد الموضوع، وليس كذلك شأن لشعر العربي، وإذا كانت القصيدة متلاحمة لأجزاء في العرب قديماً فتكون كذلك عندنا.

5 - وقد ذهب الرجال إلى أن جمالية القصيدة تنبع عن السياق، وأن جمالية البيت لا ينظر إليها إلا من خلال سياقها، وبذلك يسفها لقد التجزئي والجزفي الذي ينظر إلى جمال البيت في ذاته.

6 - وأن لرجلين ولاسيما الحداد منها، كتاب في مجال المعاصرة بين الأجناس الشعرية فقد دعا إلى أن الروايات التمثيلية حسن شعري صعب راق يتميز على الشعر العربي العتيق في صفاته وطبيعته

7 - وأنها منذ مطلع «وحدة القصيدة» في العرب في مرحلة كان معظمها ليس يحسن العرب بسببهم من السبب لمحة والتدبير، القدر، والمدة، منها سعادته، فليس يتقدم

ويعد من صاحب بلاط مخرج مصطفى وحده، لقصيدة عند الحداد ومطارد بين سكن عضوي، سكن لا يتغير في أي وقت، يعقب على فهمها لوردة القصيدة على أنها وحدة موضوع وارتباط معاني الموضوع الواحد بعضها ببعض، وأن يكون العمل الأدبي موحداً، ويرى لباحث أن هذه المرحلة كانت ضرورية للوصول إلى مرحلة لشكل العضوي، فالتنقل من وحدة البيت ومن النقد التجزئي إلى وحدة الموضوع ضروري للوصول إلى الشكل العضوي وجماليته المتعددة، ثم إنهما يتناولان على نصية أرسطية هامة، وهي اقتران وحدة القصيدة بالأجناس الشعرية غير المبنية

ولا يحصل كلام عبد الرحمن شكري على وحدة القصيدة عن كلام سلفه على الرغم من أنه جاء متأخراً عنهما، وكان مطلعاً على الأدب الانكليزي الرومانسي لأنه نظرية الشكل العضوي عند كولردج، وقد

ورده حديثه في مقدمتي ديوانيه (الجزء الخامس 1916م) والجزء السابع 1919م) في مقدمه الجزء الخامس يتحدث عن صله لقرن بالشاعر وشعره، فهم يريدون منه «أن يسل إلى مستوى عقولهم ويفهمهم ودوافعهم، ويحكمون على قصيدته بآليات منها يستهوي نفسه ربما يحيي ربما يباطل لأنهم يعدون كل بيت وحدة تامة وهذا خطأ فإن قيمة البيت في لحظة التي يبي معناه وهي موضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون البيت شأناً خارجاً عن مكانة القصيدة بعيداً عن موضوعها وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهيباً يتفهم القصة بيسر، بين موضوع القصيدة من حين إلى حين لا يفهم أن يحكم على البيت بالنظر، لا أن يعجز عن فهمه بل بالنظر بجملة معناه فيسعى أن ينظر إلى القصيدة من حيث هي شيء، فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة فربما يدرك معناه وفهمه أن القصيدة لا تكون كما يستفهم القارئ لغيره وهو سائر من دأبه جميل لا مفسد، فمعنى القصيدة ومثل الشاعر الذي يصحح بعضه بعضاً، فحينه بخصيصه خفي، مثل نمدش الذي يجعل البيت كل جزء، يفسر، يبي، يفسر من نصه حسب ردها

وكما أنه يسعى للنقاش في يمين يمين مفادير امتزاج الصور وظلال في نقشه، كذلك يسعى للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير وكذلك يسعى أن يميز بين ما ينظمه كل موضوع، فحين يهمل الغراء، يمتد الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل وهي معالطة عربية إذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقدراً خاصاً من العاطفة والتفكير فبعض شعر لشاعر تكون العاطفة فيه أوضح وألزم، وفي بعضه تكون أقل وضوحاً»<sup>27</sup>.

يلاحظ على هذا النص الطويل ما يلي:

1 - صده الشاعر بالمتلقي وضرورة مراعاة مقتضى الحال ومحاطبة لمتلقي بما يتناسب وأذواقهم ومذائقهم.

2 - عادة وحدة البيت إلى ذوق لمتلقي الذي تثقف ويرى ضمن مدرسة «عمود الشعر» و«منهج القصيدة». رخص المؤلف لعمدي المكرر، ويرخص الشاعر أن يشكل البيت لمجرد وحدة مسجلة عن سواه في السياق الشعري.

3 - أن تكون القصيدة وحدة أو كياناً مستقلاً، ويفهم من كلامه أن الباحث لي هذه الدعوة أنه كان في مجال الدفاع عن شعره أزاء خصومه، أو القاد أو بعض نقراء. ولكن طبيعة الوحدة التي ينادي بها نهضت في هذه الموضوع أو شعري، بشكل لا يفي (اللائق) هذه لتعرف فهو يرى هذه صفة يتناول المعنى

#### بالمعنى ضمن الموضوع الواحد

4 - رفض لثمة بمرس، ثم قد أن يحتو بقاى من القصيدة على أنها كل مرحد لكنه كل من حيث موضوع. مرحد من حيث المعاني وتفسلها وتربطها. وهذه وحدة تكون في المثل لا في الشعر

٩ - فيه البيت الجمالية في صلته بالأبيات الأخرى، في السياق (CONTEXTE)، ولكن إذا تأملت لنص أدركنا بسرعته ودون صعوبة أنه يقصد به سياق المعنى.

6 - أما النقش، أو الدعوة إلى توليد موضوع القصيدة بالخيال والتفكير والعاطفة ما به لا يكون إلا من خارج العمل لا في داخله، ويتم ذلك عمده بعد اختيار النص وبعد أن يبرع لصاحب من صورة عمله الأولى، فإذا هو مرحد باليه لمرحلة نظم القصيدة، ويقوم لشاعر بعد ذلك بتوزيع الخيال والعاطفة والمكرة بحسب ما يتطلبه المقطع أو البيت أو

لققرة أو سواها، تماماً كما يصنع النحاس آنية، ثم يفرغ بعد ذلك إلى القش الخارجي، وهذا ما يجعل العمل من التوهيم، أو الشكل اللاعنصري (الألي).

وُرد شكري في مقدمه ديوانه الجزء السابع 1919م شرحه لمصور قصيدته «الملك لثائر» ما يلي «هذه قصيدة الملك لثائر؛ لقد حاول عبي ن يقرأها مرة، فقرأوها أحياناً، ورأى عصيان الملك، فحذ منه لعصب كل مأخذ، ولم يتم قراءة القصيدة فلما قرب له ما لاقه الملك لثائر من لعقاب لعصيانه ن شرح صدره وقال (به جدير بهد العقاب) بهذه المداثة شرح لعصب ن سو العبد الذي يعسر بعض الناس في دد لعصيان من شرح اعشار هذا حوطر وهو طوب المعصية لسي لها علامة بالحب والخلق فبذبه لا حارب فيه معري القصيدة لسي لا سمحتم من مذهب صدد من لعصيان ن سمحتم بهن بعض بن بهن. حدث القصيدة بعنه وما لعصيانه مثالبه فبذبه من حقلاب حارب لري ن بهن رحائب حلال نفس نى سمحتم بعصيان»<sup>24</sup>

يلاحظ على هذا المقطع ما يلي

1 - الأسلوب النحكي غير لعللي، شكري بنهم المتلقي بالغباء، ويدل هذا التعالي على زواجب نفسه رومانسية في عداوة الشاعر للمجتمع

2 - يعود سو، فهم المتلقي بحسب شكري حين يحاول فهم المعنى والمعنى من خلال بيت، لا من خلال قراءة القصيدة كلها وربط معانيها، مما يؤكد أن وحدة القصيدة التي ظلت في ذهن هذا الأديب حتى سنة 1919م هي وحدة المعنى أو الموضوع، أو وحدة التوهيم والشكل الألي

3 - شكري والمتلقي من طبعة واحدة، فهما يربطان الأدب بالأحلال، فإذ

حائز الأدب فواعد الأخلاق سمط، وهذه الصلة بينهما كلاسيكية المتبع والمآل، وليس للشكل القصصي صلة بذلك.

ويعود إلى مقدمة ديوانه جبر، الخامس - أدير شكرى التحيل من لوجه، فقال: «بسمي أن مبر في معاني الشعر وصوره بين نوعي نسمي أحدهم التحيل والآخر لوجه، والتحيل هو أن يظهر الشاعر لصلاب لسي بين لأشياء، والمحدث ويتشروط في هذا النوع أن يعبر عن حق بالوجه هو أن يوجه الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود»<sup>١٢٥</sup>

ن فهم شكرى التحيل في حدود فهمه لوحدة الموضوع أو لمعى لمضابط، هو ذلك «تدليل» إلى الأسب لدرجة لا يكون التحيل قوة صاهر كب عند كولدج، بل مشوه بالوجه في منطقته وهو صلة بين سبب لا منه سببها في نوع وهذا «كد» شكرى لا يعرف بين ورجي الوظيفية التي يرميها لكل في التوجه التحيل.

وظن شكرى في حد بل ينظر في «تدليل» حد للتدليل ولما خرج إلى لسطح كن في مجال تدليل عن قصيدته «مد يد» وضع ذلك فقد ظل في هير الشكل الكلي، وهو يتحدث عن وحدة القصيدة

أما العقاد فقد بدأ بعد ذلك في الكتاب القدي المشترك «لديون» 1921، وبدأ بالتطبيق على قصيدة شوقي، ميدت عودة الشكل للأصوي، وهو يتحدث عن الشكل القصصي.

دارل العقاد أن ينال من شاعرية شوقي بتطبيق مقياس وحدة القصيدة على قصيدته في رثاء مصطفى كمال، ومطاميرها:

المشرقان عليك ينتهجان قاصيهما في مأتم والداني

ذهب العقاد أولاً إلى أن بنية القصيدة إما أن تكون متحدة الأجزاء، رعا أن تكون ممككة كالرمل المهيلا لا يعبر منه أن تجعل غايه بلفه

أو وسطه في قمته، لا كائياً، المقسم الذي يبتك النظر إليه عن هيبته وسكته ومرياه<sup>331</sup>. ثم وصف الشاعر شوقي من خلال هذا المعيار بأنه اعتمد في قصيدته وحدة البيت، ونجح في نعت القصيدة بـ «كومة الرمل» حيث لا مزج ولا انفجار، وحيث يستطيع المرء أن يفصل حبيبات الرمل بعضها عن بعض، أو أن يعتبر باستمرار في ترتيب الأبيات من دون أن يسيء ذلك إلى بناء «كومة الرمل» إلى هذا والكلاء لا غبار عليه، ولا يزل لعقد صمم مجال الشكل المعصوي ولكنه ارتكب، بعد ذلك، خطأ فادحاً، وفاء بعمل حظير فصيح طبعه فهمه لشكل الذي كان في ذهنه، فتوصل إلى نتيجة ساف بها لشكل المعصوي، فقال: «وغيراً لذلك مأسى على القصيدة، كما رتب ترتيبه من بعضه على ترتيب آخر يعتقد حد لا يفر عن الترتيب لا يترك هذا يفرق حرب وينص لفرق بين ما يصح - على قصيدة من الشعر - بأن تسمى لا روح لها ولا يبدى ولا شعر يستعمل»<sup>332</sup>.

ثم قام بقوله: «فقد تغير ترتيب أبيات القصيدة» شكل يتوافق وتسلط معنى وحدة القصيدة، وكان بعد ذلك «وغير محسن حجة كانت لها، بل لعلها رجعت وعادت أحسن سقاً وأقرب نظاماً»<sup>333</sup>.

إن إعادة ترتيب أبيات القصيدة ما حرم عن مهم لعقاد الخاطي لشكل المعصوي، فكيف يصح لقصيدة أحسن سقاً وأقرب نظاماً، وهي - كما وصفها - «كومة رمل»، ولا وحدة بين أبيات غير وحدة الوزن والقافية؟ ثم كيف أصبحت أحسن سقاً، وهو قد تدارك أبيات معزلة ولم يجر الإحصاء في الترتيب وإن غير بعض الضمائر التي تعلق الاسم على الاسم، وصحفت حروف العطف التي تصف الجملة بالجملة<sup>334</sup> لقد غير العماد ترتيب الأبيات بـ «على مقياس سطحي خالص» فعدم المعامل تفكري على المعامل الشعري، وعدم العمل والنوع على الحال ولشكل المعصوي.

يدعي العقاد بأن القصيدة كانت قبل عمله مجموعاً مبدداً أو «كومة الرمل» وهذا يعني عدم توافر الشكل العنصري فيها، ثم يدعي بعد عمله بأن القصيدة صارت متماسكة وذات شكل عصوي، وأظن أنه لم يطلع طلاعاً مباشراً على هذه النظرية عند كولدرج وهو يسيءُ للشكل الألي هينسي صناعي. يعود على الرباط الألي بين السوابق واللاحق، وهذا يعني أن للقصيدة ظلت باردة الأطراف كما كانت من قبل. ومن هنا استطاع حين سمع نفسه ينفكيك أعصابها أو أجربها، وهي شبيهة به ذهب إليه كولدرج من أن القصيدة المفككة نتيجة لتفوهه، وتربيتها لا جدوى شعيرة منه. هو شبه بالعاكثة لؤلؤه من أربعة أرباع مختلفه ثم أين عمل بعدد من مؤلفه كولدرج في شكل معدي، «سحرج حجر من الأهر» ما بعد شعوره أن يكون كسر صهيوي من مصر كشم أو موقع كلمة عند هينسي «كبير في سواد» لا فقه تقديري على الأقل، دون أن يجمع مؤلف يقول تحت هر وسيت أسراراً بدل «<sup>35</sup>»، ولعلنا ظن العقاد هو يتحدث عن شكل معدي في صدر الشكل الألي، وهو قريب من سوابق منه في كولدرج. قد صحت لأول مرة عملية بناء القصيدة. فقال: «واحس الشعر ما ينظم فيه القول انتظاماً يتسنى به أوله مع آخره على ما يسقفه قائله. من قد بهت على بيت وحله الخلل كما يدخل لرسائل والخطب إذ يقص تأليفها، فإن الشعر إذ أنس تأسيس فصول الرسالة القائمة بأعضائها. وكلما كانت الحكمة المستعمدة بداتها، والأمثال السائرة لمرسومه باحتمالها لم يعنى نظمها، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في شبيه أولها بآخرها، نمجاً وحسناً. وعصاها، وحراله الفاظ، ودقة معاني، وصواب تأليف، ويكون خروج لشاعر من كل معنى يصمعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطبعاً حتى تخرج القصيدة كأنها مغرقة إرغاً لا تنقص في معانيها ولا وهي في



مباينها، ولا تكلف في تسجيلها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مقترناً إليها»<sup>(36)</sup>.

وعندما من حيث إعادة ترتيب الأبيات أن القصيدة ثبيرة على لسانها يكسب نزع أي بيت منها من دون أن يتضرر البناء، فهو كوكبة رمل، أو ساء غير قائم على التلاحم والصهر، وأن العمل الذي قام به العقاد عقلي حائض وصاعه لا ينجو في الشعر حسب نظرية الشكل المعصومي الرومانسية. وهذا ما دفع به منذر حتى سمح لـ (إبراهيم حمادة)، أن يعمل بقصيدة العقاد ما فعله العقاد بقصيدة شوقي<sup>(37)</sup>.

والأشرف أن لأسباب ليس ذهب العقاد إلى أن غرضه يقتضيه هذه، فربما يجدد في حرب جيد وهو أن العقاد كان سحدر عن سوهو حتى كان يتحدد من قبل الشكل المعصومي، وأن يوجد، سي كاتب في ذهبه هي وحده معصره، صومعيه ر بعدد جسدته غممة الخيال والتوهم نظر أئنه متر نال وقد تبه على حنة النديم أحد مدارس حتى ذهب إلى أن العقاد لا يركب بين مفهومين، وقد منظر بشكل واضح في فيه نظرية حيدر عديده مذهبته من راحته، ثم هو حلط بينه وبين الوهم أو قوة الاستدعاء، FANCY من راحته ثانيه<sup>(38)</sup>، وربما عاد ذلك إلى أنه لم يقرأ أعمال كولردج في هذه الفترة، وإذا توجه إلى نلسبيد (هارلت، WILLIAM HALITT 1830-1778) وقرأ أعماله، وكان الأخير يحلظ بين عديس المفهومين<sup>(39)</sup> وقد صلل ذلك لعقاد في فهم وظيفة الخيال والشكل العضوي.

وفي ظني أن العقاد العرب ساروا نظرية الشكل المعصومي مقترنه به مجلس لشعري الموضوعي (لـسرحيه) انقصه لشعريه، وقد ما يفهم من كلام نجيب الحداد وحليل مطرو إلى حد ما وملاحظات لـ (كبير محمد منذر) في رده على العقاد في هذه لظاهرة لتقديره، فالقصيدة العبدية -

عنده - مبنية على خواطر وإحساسات، والوحدة العضوية في رأيها « لا تكاد تُتصور في الشعر العائني لخالف الذي يقو على تدعي لشاعر والخواطر هي غير مسمى وصحي محدد وإنما تُحسور هذه الوحدة هي الفعائند ب موضوع لدي له يد وسط ونهاية »<sup>١٤١</sup>. ثم يذهب صراحة إلى أن الوحدة العضوية « لا تكون إلا في فنون الأدب الموضوعي كفن المسرحية، وفي لفظة والأفصوصه أما الشعر لعائني الخالف، أي شعر الوجدن فمن أكبر الحسب مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التي لا تعيل تقديماً أو تأخيراً في تمتق أبياتها »<sup>١٤٢</sup>.

ويبدو لنا أن هؤلاء النقاد لم يطلعو على نظرية الشكل لعنصري في كتابه « نظرية التركيب في الشعر - جزء ١ - من تلك الفترة على الأقل.

ويبدو لنا أيضاً أن هؤلاء النقاد لم يطلعوا على نظرية الشكل لعنصري وهو لم يعرض في كتابه « فن الشعر » عن الشعر العائني الخالف، وإنما استعمل اصطلاحه « شعراء من نوعي » في حديثه عن الوحدة، ولكن الإشكالية التي يقع فيها عند هذه النقطة أن بعض نقاديه العائد أكثر مما جعل العدد يقصده شوقي، وقصيده ثنائية خالصة، وهي في رثاء أحد أصدقائه<sup>١٤٣</sup>.

#### - 4 -

### الخروج

وبعد، فثمة إشكالات عدة رفقت بقل نظرية الشكل لعنصري لرومانسية من يمتنها التي يمتتها فواحيه كثيراً من التحيط والادعاء، وذلك سيجبه للسرعة والسوء في تطبيق المعيار على لأجاس الشعرية العربية، وأهم هذه الإشكالات:

1 - إشكالية النقل: نجحت هذه الإشكالية نتيجة لاثنيها بالنقد العربي وعفايته، والوحدة العضوية أهمها، فلم يراجع بقاداً أنكره أو يشرعوا عنها، ولكنهم نقلوها إلى ثقافتنا دون أن يراعوا لمرور بين طبعتي الشعر العربي والشعر العربي ودون أن يراعوا الظروف الثقافية المتعلقة التي أنجبت هذا الحقب من حمل وولادة وشاة، ولذلك سارت وحدة القصيدة عندها بانحياز معاكس للاتجاه الذي سارت عليه في العرب فوجهت عندها، من المقياس إلى المخصوص، أو من النتيجة إلى مقدماتها وأسبابها<sup>(43)</sup>.

2 - إشكالية القياس أو انفعال الوحدة العنصرية معسلاً لمجردة لشعر أو روائع في شعر الأديب، لم يسر على أن متدس مبسطة من لشعر عند عذوب، ولكن «أمر احتيف في تطبيقه على الشعر العربي» كان قد منس من حده في عصور ر عذوب بشلام وطبيعة «الشعر» نفس اعقاس، م ينشئ بحسبه على شعره فهد من سحي على نفسه ندره ندره كدب «معاصرة»<sup>(44)</sup>.

3 - إشكالية وحدة القصيدة والأحاسيس لشعرية ن معس الوحدة لعنصرية مسرح من لشعر الخيالي الذي يقوم على حدث قصصي أو درامي من لفصيدة العائبة، وتطبيقه على شعر الرثاء، العائبي أمر يحتاج إلى إعادة نظر، ولو عاد بقاد إلى القصائد الرومانسية العربية التي تعتمد على الحدث والصراع والحوار وبناء لشخصية بها، ورمية لأدركوا أن هذا المقياس صالغ لمشل هذا النوع ومن مثله على ذلك «الجميل لشهد» لحبل مطر، وه الزبال المريف «للأحطن للصبر، وه النشالة لعلي محمود طه، وه جعار القبر» وه الموسس العبا «للسباب وكثير من شعر حليل حاري ومثل نقل وسواهم.

ولكن قد رافق شفاء هذه النظرية في نقد العربي متحابات فكرية وتقنية أودت لنقد العربي الحديث وعمقت مسيرته، كما عمقت مصطلح وحدته لفصيدة، وإن كانت له نفس الشكل المعنوي، لا محسناً رقيقاً، ولكنها بيّنت ضرورة النظر إلى وحدة الشكل والمعنى من جهة، كما بيّنت ضرورة أن تكون الفصيدة موحدة وإن كانت وحدتها مبهمة على موضوع واحد

ونظراً لنظرية الشكل المعنوي، مع ما تقدم كله، أهم نظرية نقدية شتمت عليها بعد العربي الحديث، وبخاصة في نصف الأول من القرن العشرين، هي أساس من أساس لنقدية التي دعا أنصارها إلى ضرورة دراسة الأدب من الداخل.

## الهوامش

- [1] جرد، صانع الفكر الحديث - ثر عباس فتحي طلاس - المجمع العلمي العراقي - بغداد - 1956 - ص 151
- [2] جاري، د. خديلة - نفس المعنوي في نظرية الشعر ونقد - الآفاق - ص 17 - ع 1 - د 2 - 1969 - ص 10
- [3] المرجع نفسه - ص 20
- [4] إبراهيم، د. زكريا - كائنات، أو الفلسفة النقدية - مكتبة مصر - القاهرة - ط 2 - 1972م - ص 263
- [5] سلامة، بولس، الصراع في لوجود - دار المعارف مصر - 1952م - ص 77

- 6، بدوي، عبدالرحمن - شائع - دار النهضة العربية - القاهرة - 1965م - ص 234
- 7، حادي، د خليل - خالق المعنوي - ص 22
- 8، المشدوي، د محمد زكي - نظرية الخيال عند كولروج - عالم الفكر - م 2 - ج 2 - 1971م - ص 241
- 9، المرجع نفسه، ص 242
- 10، كولروج - نظرية الرومانتيكية في شعر - سرقة - ص 1 - د عبد الحكيم حسان - دار المعارف مصر - 1971م - ص 240
- 11، المصدر نفسه - ص 240
- 12، إبراهيم، د زكريا - كانت أو الفلسفة المتقدمة - ص 253-254
- 13، بدوي، د محمد مصطفى - كولروج - دار المعارف مصر - 1958م - ص 158
- 14، كولروج - نظرية الرومانتيكية في الشعر - ص 240
- 15، بدوي، د محمد مصطفى - كولروج - ص 93-94
- 16، نظرية الرومانتيكية - ص 17
- 17، المصدر نفسه - ص 17
- 18، المصدر نفسه - ص 247
- 19، المصدر نفسه - ص 26
- 20، شهاب، رمضان - بين شعر ومبادئ نقد - منشورات دار النهضة - دمشق - 1986م - ص 137
- 21، لنارسون مطهر، قوسي، د خليل - وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1994م - ص 15-16 و 37-51
- 22، الحدا، محيبي - مقابلة بين الشعر العربي والإفريقي - البيان - م 1 - الأجزاء - السابع والثامن والناسخ - أول أول - أول ثلثي الأول - 1987م - ص 364
- 23، المصدر نفسه - ص 365
- 24، مطهر، جميل - مجلة نصرة - ج 2 - ربيع 16 حزيران 1986م - ص 1 - د سماعيل أحمد خليل مطهر شاعر العربية الإبداعية - المختطف - م 94 - ج 3 - آثار 1939م - ص 297-298
- 25، مطهر، جميل - مطبوع جديد في شعر الإفريقي - مجلة نصرة - ج 1 - ب 190م -

نقلاً عن صبري، محمد - خليل مطران - أروع ما كتب - مطبعة دار الكتب المصرية -  
لقدرة (1966م - ص 36)

26، مطران، خليل - ديوان خليل (الجزء الأول)، مطبعة المعارف بمصر - 1908م - ص 5  
و

27، شكري، عبدالرحمن - ديوانه - نج وجمع نقولا يوسف - الإسكندرية - ط 1 -  
1966م - ص 367-366

28، لمصدر نفسه - ص 505-506

29، لمصدر نفسه - ص 364

30، شوقي، أحمد - الشوقيات - دار العودة - بيروت - 1988م - ص 157

31، بغداد والمآزني - الدين (الجزء الثاني) - لا مكان - 1921م - ص 47

32، لمصدر نفسه - ص 47

33، لمصدر نفسه - ص 40

34، نظير لمصدر نفسه - ص 93

35، كورتون، نظير - رسالة في شعر - ط 1

36، ابن جياظ - مصادر الشعر - كتاب حسنة - ط 1 - 1982م -  
ص 131

37، نظير منصور، محمد - النقد و نقد المصنوعين - مطبعة نهضة مصر - القاهرة -  
ط 1 و 177 و الموسى، خليل - وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث - ص 78

38، منصور، محمد عبدالهادي - نظرية كمال الشكري عند العقاد - الثقافة القاهرة -  
ص 2 - ط 18 - آذار - 1975م - ص 79

39، نظير، مرجع نفسه - ص 80

40، منصور - النقد و نقد المصنوعين - ص 113

41، مرجع نفسه - ص 118

42، بقصيدة قالها العقاد في رثاء حسبي، ومطعمها

وغيرها الصبا الموصول أهلكه والصبا وما كان أعلى ما يهكت وأطعها

ديوان العقاد - مكتبة المصرية - بيروت وصيدا - 1972م - ص 354

نظرية لشكل العضوي في النقد الأدبي الحديث خليل الموسى

143 لتوسع نظر الموسى، د خليل وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث - ص 103-105

144 نظم أخرج نفسه - ص ص 105-108

\*\*\*

## مقدمة منهجية:

سنسعى في هذه المداخلة إلى فحص إشكالية ترجمة المصطلح في البحوث السيميائية العربية الراهنة وصياغة بعض الحلول لتجاوز التضارب الموجود بين الدارسين انطلاقاً من البحوث الأتية.

- بيبير جبرو، علم الإشارة، السيميولوجيا، ترجمه عن الفرنسية الدكتور منلو عياشي، ط 1، دمشق، دار طلائع، 1988

- بيبير جبرو، لغة، ترجمه عن الفرنسية الدكتور منصور محمود، بيروت، باريس، الطبعة الأولى، 1984.

- Pierre Gauthier, La sémiotique, P U F, Paris, 1973

- أنيس عراهم، دراسة الدلالات اللغوية، ترجمه عن الفرنسية د. خليل أحمد، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1980

- Anne Henault, Les enjeux de la sémiotique, P U F Paris, 1993

- د. سعيد عنوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات مكتبة الجامعة، الدار البيضاء، 1984

إن الوقوف عند بعض المصطلحات يرتكز أساساً على صيغ معانيهما في اللغة الأصينية والتعقيد، أولاً، من مواقعها مع لإحالات الدلالة في اللغة الهدف، والنظر، ثانياً، فيما إذا، كان استعمال هذه المصطلحات مطروداً أم أنه يشكل حرقاً لما هو خارج العمل في البحوث السيميائية الراهنة.



من الواضح أن كتاب السيميولوجيا لبيار جيرو يشكل دراسة متميزة في التفكير السيميولوجي المعاصر من حيث التاريخ للحركة السيميولوجية وضبط لتيارات التي تنصوي تحتها من هذه الناحية. يعتبره نقطة معنوية للبحوث السيميائية الراهنة وحففيه علمية أساسية لكن قارئ يطمح إلى امتلاك المبادئ الأولية في هذه المعرفة الجديدة من هنا تهلو ترجمته ضرورية في الوضع الراهن للبحث.

إن لترجمة التي قدمها أطوان بوريد (1984) وصنوبر عبيشي (1988) تعد معاصرة صعبة لاعتبارات عديدة أولها لقد ظهرت هذه الترجمة في ظروف معسبة جداً لم تكن تساعد في جمع التحاللات على تبليغ هذه المعرفة خارج سبيل تفسير بيدي شيل على كل معنى يدعو إلى التفكير بها. فيما يطرح من إشكالات علمية تاتيها إن لقارئ العربي لم يكن مهيب نفس في هذه المعرفة التي ترفض في وجودها إلى منظومة علمية مدروسة صفاً في هو مصنفات علمية بالثقة إن البحث السيميولوجي يعرض في المصطلحات التي في يده، وحتى لمصطلحيه المعقدة في هذه الناحية جديدة من بين تلك حطاً علمياً صريحاً يسمو تكويناته من التحري البحثي الجماعي وقد أثرها هذه الوضوح سلباً في عملية تلقي المعرفة السيميولوجية رابعاً إن هذه الترجمة تعد من المحاولات الأولى في ممارسات لتقنية، وهي على هذا الأساس وكأي جديد فإنه يلقى معارضة عجيبة من أولئك الذين يعمدون على تكريس بجمود في الفكر بالإضافة إلى ذلك، كاتب الساحة لتقنية تعتبر إلى نماذج علمية سابقة عليها.

ومع ذلك فإن هذه الترجمة كان لأصحابها الفصل في شبيه الندر العربي بالفرد النوعية التي حققها الآخر وتجربته على ضرورة الاطلاع على النتائج العلمية الهامة التي حققها

إن أول ملاحظة يمكن أن نقيدها بخصوص ترجمة كتاب بيريرو هو أن لذكور مدير عياشي رجم هذا الكتاب بقطع لنظر عن الجهود لسي بدلها الأساد أنطوان فهو ريد في عمل هذا الكتاب إلى لغة عربية (1984) وكان من الممكن جداً أن يستعيد من ترجمته ومن الطريقة لسي سفرها في نقل المصطلحية السيميولوجية إن أول صدمه يتلقاها القارئ بدأ من لعنوان هذا لتضارب المصطلحي بخصوص نقل مصطلح sémiologie.

أنطوان أبو زيد، السيميائي.

مدير عياشي عن الإشارة السيميولوجيا

يعني أن كان في هذا فضاء عن التبرير - من جهة أخرى تقف وراء اعتبار السيميائي كمن يملك semiotique وهو يعترض على النهاية بترجمة واحدة « السيميائي ».

إن هذا المصطلح « يعطى نفس الضخامة للأوروبيين يستعملون بالشمسية لأن - بينما يتمثل الأكيك ساكوسيون بالشمسية - ويبدو أن أوسواند ديكرور وبرينغتون بوردرروب في كتابهم السيميائي الموسوم «القاموس الموسوعي في نظرية الكلام» ركزوا على هذه لقوله البارثي للقول بأن التسميتين مترادفتان وتحيلان على ممارسة علمية واحدة:

«La semiotique (ou semiologie) est la science des signes»

«السيميائية (أو السيميولوجيا) هي علم الدلائل»<sup>(21)</sup>.

تأسيساً على هذا التعريف يسي الأساد مدير عياشي ترجمته للسيميولوجيا لبيريرو. علم الإشارة/ السيميولوجيا. إن قراءة متأنية للعنوان المترجم نقودنا للقول بأن مصدر الكتاب يعود إلى أرحماتان منقسمتين لمصطلح واحد بحيث يحموي لأول (عدم إشارة) الثاني

(للسيميولوجيا) يوحى بتردد الباحث في تشيخ الترجمة بين مصطلحي هل يترجم التعريف الذي تحيل عليه الممارسة العلمية أم أنه يرجع إلى ترجمة لمصطلح وتصل في النهاية أن يترجم تعريف السيميولوجيا اعم (الإشارة) على أن يحقه بتعريف المصطلح (السيميولوجيا) حتى لا يلتبس الأمر على القارئ.

وإذا دعنا النظر في ترجمة هذا الكتاب ككل- يمكن أن نلاحظ أن تقديم الأستاذ مدرن لومر الذي يصدر الترجمة تضمن مصطلحات كت انواع في ليدابة أنها مشتركة بين الأستاذ مدرن عياشي، وكما مقتضاها أيضاً بأن هذه المقدمة تنعكس لا فاصلا لأولى لمبحوث لجماعية يعرفه بحسب حد ذاته من الاعتبار على أنل بحصوص المصطلحات لاسه ككي أن متر معظم من سمي بتأكد من وجود لاحتلالات الجوهريه بهيما

مازن سوتة : sémiotique / علم السيميولوجيا / sémiotique / نظام (ص 13)، sémiotique / سيميولوجيا (ص 10)،

- مدرن عياشي : semiotique / إشارة سيميولوج / systemique / سبق (ص 23)، sémiotique / سيميائية (ص 24).

وإذا تنقلا إلى الكتاب الموسوم **مناهجيات دراسة الدلالات اللغوية**<sup>11</sup>، فإن أول إشكال يواجهه القارئ يتمثل في الالتباس المداخل من ترجمة العنوان: **Les enjeux de la sémiotique**<sup>(12)</sup>.

حتى نتأكد من صحة هذه الترجمة، نستقل من اللغة الهدف إلى لغة الأصل

مناهجيات دراسة الدلالات اللغوية « Les enjeux de l'étude des significations linguistiques

إن لترجمة في هذا المقام غير مستقيمة ولعادي هذه مشكلة  
يمضي أن يعيد النظر في هذه الترجمة. وبما في هذا المقام إلى تعديل  
مصطلح السيميائية كقابل لـ *semiotique* لشبوعه في الدراسات  
السيميائية العربية<sup>١</sup>، وللدلالة/ السيميائية/ على العلامة في المعاجم  
العربية القديمة<sup>٢</sup>، وتكون السيميائية العلم الذي يعنى بالعلامة<sup>٣</sup>  
وتكرما على تعريف مودوزوف ويكرر المثبت سلفاً وبمجه لتطورات  
التي شهدتها البحوث السيميائية الحديثة، أصبحت تسمير السيميائية  
مدرسة باريس<sup>٤</sup> بالبحث عن التحفبات الدلالية للأنظمة السيميائية وغير  
النسبية تسمى على هذا تكون ترجمة عنوان كتاب أن إيو على النحو  
الآتي وهاتان السيميائية

وهي لا يمكن فهمه نفس، بخصوص - منه مصطلح *carre*  
*motique* لمربع الدلالي<sup>٥</sup>، حقيقة، وليس شوبع عموماً  
كقابل لمصطلح *semiotique*

وقد سمع نفس منه من كتاب، المصطلحات الأدبية  
المعاصرة<sup>٦</sup>، عند الأستاذ سعيد علوش الترجمات الآتية  
أ - السيميائية: *semiotique*.

ب - التحليل السيميائي: *analyse sémiotique*.

ج - علم العلامات: *semiotique*.

د - المستوى السيميولوجي: *niveau sémiotique*.

إذا دعنا النظر في أ و ب، نلاحظ أن المعادل التحليلي لسيميائي  
*analyse semiotique* يعيد على مجموعة من الإجراءات التي تمس الحدود  
المعبرية لفرحدات المعجمية بل على هذا التوجه في التعريف الذي به  
غريمان على الحدود المفهومية لتسمير *seme* إطلاقاً من الأسس النظرية

أنتي وصعده بيرنار بوتيه Bernard Pottier<sup>71</sup> « يهدف التحليل السيميائي إلى رد المعاني إلى الحدود لسميية، معني بذلك الشبكات لمنظومة المحددة لايشدية<sup>72</sup>، ويتضمن لتحليل السيميائي analyse semiotique مجموعة من الاجراءات الخاصة بتحليل شكل المصنوع انطلاقاً من تحديد الصعدين السطحي (المكون السردى، المكون الخطائى) والعميق تأسيساً على هذا، نلاحظ الموارق الجوهرية لشي تنوع بين المصطلحات، وقد يؤدي تضاربها إلى خلط المفاهيم وتسبب علة وجود المصطلح.

ويذكر أن نلاحظ أيضاً أن الباحث استعمل ترجمتين مختلفتين (اعم بالعلامات) (المسوى السيميولوجي) المصطلح واحد خضع في اللغة الأصل لعملية لاسمى semiotique من لاسمى سيميوتيكس الباحث عني مصطلحاً لاشتباهه في عني لهدف، يكون محسنة ذلك

علم العلامات sémiologie

علاماتى sémantologie

ومع ذلك، فإننا نقضل الترجمات الآتية:

المستوى السيميولوجي, niveau semiologique.

السيميولوجيا sémiologie

يسمعي أن تشير في هذا المساق إلى وجود تضارب في لترجمات لعربية لمصطلحي سيميائية / سيميولوجية وهو ناتج أصلاً عن الاختلافات الموجودة في البحوث لسيميائية الأوروبية بخصوصي الموضوع الذي ينبغي أن نستقن به كل ممارسه حتى موضح هذه المسألة، ينبغي أن تشير إلى التصريح الذي أدلى به غريغاس في لسانع من شهر جوان 1974 في صفحة خصصتها جريدة لوموند Le Monde لعلم الأدلة-

« أعتقد أنه لا يجب أن يولي أهمية للمراع حول الكلمات في اليوم

الذي تنعظروا فيه أشياء كثيرة عندما يعلن الأمر مدست سموات [1968] بإثباته جميعه دوليه كان يجب أن يحتار بين المصطلحين تحت تأثير حاكوسمور، وبالتفاق مع ليفي ستروس وسيفيست ويدرت وأن شخصياً، وقع اختياراً على «السيميائية» غير أن لمصطلح السيميولوجيا جذور عميقة في فرنسا مما أدى إلى الاحتفاظ بالسيميوتيك (1) بناء على نصيحة هيالمسلاف يمكن أن يفهم من السيميائيات لبحوث الخصوصية المتعلقة بالمجالات الخصوصية. وتكون السيميولوجيا لنظرية العامة لكل هذه السيميائيات»<sup>91</sup>

ب. على الملاحظات السابقة، نلاحظ أن الترجمة الفاعلة تطلق، في اليديه، ما من بهد من مفهده مضطرب في نمده لأحسن ومبسط يطارد لنظريه لا تساعد على فهم سرحدات لا منه في العمل الترجمة كبر ما هو إلى اضطراب في القلب كما سنعكس طلياً في عملية سفر الرسالة على نحو ما نلاحظ ذلك في ترجمه من لاني.

Le savoir n'est de ses sens dans une vie que si c'est un savoir ou un faire - savoir et il fonde l'activité de l'homme en tant que quote'<sup>92</sup>

إن المعرفة لا معنى لها في الحياة إلا إذا كانت إرادة معروفة أو إعطاء معرفة، تأسيس فعالية الإنسان كاستجدا.

يحدد غريمايس في هذا المقطع الشروط الأساسية لوجود المعرفة، وهو وجود يرتفع إلى برنامجين أساسيين.

- يتحقق البرنامج الأول بتأسيس فاعل ممتلك لرعيه في لدحول في وصله بالمعرفة، وعليه، فإن عمله (شاطفه) بصري تحت عملية لبحري يهدف سد الاقتنار reparation du manque

يسمح لبرنامج الثاني عبر فاعل مالك لرغبة في نبليج المعرفة إن

غرماس في هذا البرنامج لا يشير إلى الإرادة غير أننا نعترض وجوده إذ لولاها لما امتلك الفاعل الكفاءة لتحقيق الأداء.

يمكن أن نلاحظ أن الباحث ترجم النص ترجمة حرفية دون أن يكتسب في ذلك لدجواب النظرية للمصطلح لوضع لشروط الضرورية المؤدية إلى امتلاك أو إنتاج المعرفة ذلك أن الاستعداد، في الاصطلاح اللغوي مشتق من

جدا فلاناً وعليه جدوا وجدا- أعطاه.

جدا جدياً سألته الجدوى.

الجدوى اعطيه

اجتداه، استجداه طلب منه الجدوى<sup>111</sup>.

إن الاستعداد، في علم دلالي، يندرج في الفاعلية يستجدي يحتل ذاتاً وضع، على حد ذاته، لا يندرج في بقاءه كقيمة أو مائلاً له من فاعل، حيث أن مصطلح آخر يحتل فاعلية في منظورها السيميائي من خلال معانيه بمصطلحيه فيسجد في البحوث السيميائية العربية، فإذ يرجع استعمال مصطلح التحري لأنه يتوافق، من جهة، مع ما يناسب عادة من فاعلية للفاعل لمعنى sujet operateur، ويسجد، من جهة أخرى، مع لوحات المعنوية التي يحملها مصطلح التحري على نحو ما نلاحظ ذلك في اصطلاحه اللغوي:

- جرى الشيء، تحره وتحري عنه اتجه بحره<sup>112</sup>، إن المسار الدلالي المفقود في / التحري/ ينظر تماماً للتعريف الذي وضعه غرماس لمصطلح quies، به يستعمل للدلالة على سعة الفاعل في اتجه موضوع لقيمة<sup>113</sup>.

من هذه المطلقات المنهجية، يمكن أن يتوهم المقلع مُسجل أعلاه على النحو الآتي

« إن المعرفة لا معنى لها في الحياة إلا إذا كانت رعية في سقي أو تبليغ المعرفة، وأصبحت نشاط الإنسان بوصفه نحر »

إن لترجمة، في تقديرنا الخاص، مخفي أن تؤدي وظيفة التوصلية بطلاقة من قراءة النص الأصل ومثلته وفهم مصطلحاته الأساسية في ضوء إحاظة بأبغيتها النظرية والظرف إليها من روية تتبع لوصولها من خلالها بالمصطلحية لعمدة في التوجه لسيماياني بهذه الرؤية كبر. نحن نعلم أنه حين تصيبه من نفسه ولقائين لا يسعه في مرحله سانية سوى نقل هذه الخبرة من العربية في اللغة الهدف إلى هذا توسع ناله ما يبدأ لعمريه ونطرح نسو. بخصوص الأولوية لسي سيمي أن نعلم في حين هذا المصطلح وذلك من خيار المصطلح لاسبب يتوقف على معانيه المصطلحية المستند في لبحوث ولقوميس عربية ضرورية لاسناد في ما هو مداع منها. ولاعتقاد، في حالة حدوث اختلافات بين الباحثين، على جهود الباحثين القدامى في المجالات اللغوية والفلسفية، والارتكاز على الإمكانيات الاشتقاقية التي تتركبها اللغة العربية



## الهوامش

- [1] بهار شبروه السيميائية - ترجمة أنطون أبي زيد، منشورات عويقات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى، 1984، ص. 7-6
- R. Barthes, *Eléments de sémiologie* (Communications no 4
- \*) (Swiatl Dacrot Izvetan Todorov, *Dictionnaire en cyclopedique des sciences du langage*, Seuil, Pontois, 1972, p. 113
- [2] ن بر مهنات فوسة الدلالات اللغوية ترجمة رشيد بن مالك منشورات عويقات، بيروت، 1980
- 4) Anne Henault *Les enjeux de la sémiotique* P. F. Paris, 1993
- 5، نذكر على سبيل المثال معجمي
- جوهري، ص 1-2، كتاب *المصطلح في اللغة والصورة*، ص 1-2، ج 1، بيروت، 1974
- برون، ص 1-2، كتاب *المصطلح في اللغة والصورة*، ص 1-2، ج 1، 1974
- 6، د. محمد عيسى، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984
- [7] د. رشيد بن مالك، *قائمة مصطلحات التحليل السيميائي المعاصرة*، دار الحكمة، الجزائر، 2000
- 8، المرجع نفسه
- 9، المرجع السابق، ص 184/185
- 1) A. J. Greimas in Anne Henault, *Les enjeux de la sémiotique* P. F. Paris, 1993, p. 6
- [11] إبراهيم مصطفى، أحمد جسي الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي أنجاري، معجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول، تركيا، 1989 مادة جأ
- 12، المرجع السابق، مادة جأ
- 13) A. J. Greimas, *J. Courtès. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* Hachette, Paris, 1979, p. 305

## مراجع البحث

- الجوهري أبو نصر بن حصاد، الصحاح في اللغة والعلم، دار الاختيار العربية، بيروت، 1974 مادة سوم ص 631
- المبرور أباضي، القاموس المحيط، مؤسسة العربية للطباعة والنشر، ج 4، ص 135
- إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، جاهد عبدالقادر، محمد علي البجاري، المعجم الوسيط، دار الدعوة، ستانبرج، تركيا 1989
- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر 2000
- بيبر حرد، علم الإشارة، السيميائية، ترجمة عن الفرنسية دكتور مندر عيسى، دار دمشق، دار طلائع، 1998
- بيار شورو، السيميائية، ترجمة أنطوني بي رول، سوروب غورد، بيروت، بياض، الطبعة الأولى 1984
- ر. بيو، مرشدات دراسة علامات نصرة، ترجمة د. محمد بليغ، دار حسن حمد، 2 رصور، الطبعة الأولى 1984
- د. محمد بليغ، معجم المصطلحات الأدبية لمصادر، دار الحكمة، بيروت، 1984
- إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، جاهد عبدالقادر، محمد علي البجاري، المعجم الوسيط، دار الدعوة، ستانبرج، تركيا، 1989
- Anne Henault, les enjeux de la semiologie, P.U.F Paris, 1993
- J. Greimas, J. Courtes, Dictionnaire raisonne de la theorie du langage (Lachette Paris, 1979
- Pierre Guiraud, la semiologie, P. U. F Paris, 1973

\* \* \*

الحديث عن النقد الأدبي ذو شجون، ذلك أن اتجاهات النقد ومشكلاته الفني الأدبي قد بلغت حداً من التضخم يعجز الناقد عن استيعابه، فهو يقف حائراً بين تنوع مباحث التفكير النقدي واتجاهاته المتشعبة.

وبواجه النقد الأدبي اليوم أزمة حادة بين التراث السعدي القديم والاتجاهات النقدية المعاصرة. فتصبح من هذه الأزمة مباح الأهداف النقدية بين الأجيال الحديثة. مما يتركها مقصورة على سبدي في وراء الحداثة.

واسمح لآلوان النقد ألا يقي هذه الأزمة من جانب الأسماء العربية، بهذه المصاحبة. أصبح في الماضي القريب، شعباً ألقوا النقد بمبارس، وبتجاهذه باربعه سبيل رحر حريرة مسورة. ورن يكون بين هذه الآلون من النقد حاسة مسربة بجمع منها: حنينة نقدية تركية تؤخذ عناصرها.

والتي حاسب النقد الأكاديمي الذي يمارسه محققون في نقد غالباً ما يشيرون إلى مدارس واتجاهات نقدية معاصرة، ومنه انصار النقد العلمي والفني والاحتشاعي. قد يطالعا في لصحف والمجلات سيل آخر من النقد يمارسه هواة وأصحاب نقاد لا رده لهم من المعرفة النقدية إلا انطباعهم الدسي. وبعض الأسس النقدية التي لا تتجاوز درسايم لمدرسية أو اطلاعهم لنقدي العابر والمشتت. وأرى أن الطرمي عاجز عن استيعاب الومع الإبداعى العربي ورعايه وسرحيه، فهؤلاء الأكاديميون يبدون رطو أنفسهم بمدارس نقدية غربية يريدون أن يعضلوا لإبداع الأدبي وفق

مقاييسهم النقدية والإبداع في نظري أعظم من أن تحدده المقاييس النقدية لصارمة أو تحد من انطلاقته، وهو لا يخضع لقوانين حتمية.

فالسفر مهما ارتقى لا يمكن أن يعبر لنا، وعلى وجه لدقة تفسيراً علمياً سبب عذاب الناس بشعر شاعر كالمسيح وسيرورته، ولا يستطيع أن يعيد عجايبها بالإعجاز المعوي لهذا الشاعر أو بالتصق ديه بشخصيته الإنسانية أو بتعبيره عن أهم القضايا التي تشغل الإنسان في أي عصر من العصور، أي برعته الشمولية لكونيه، ولا يمكن أن يرد عجايبها بدب «يرجى» مثلاً إلى ثرائفه العلمية أو إلى بساطة سرده أو إلى روحه المعكبة

وهذا لدى شعر، البرداسة هو أكبر من حد لشعر والحق المضي وروادته على سرده على نوع، كما أن لدى شعر بموضوع هو أكبر من لا يخطأ على بدعي وخطيب شعبي، يعود لأدب إلى هفوات وكوابيس

وأنا شعر من سعد أدبي، الأكاديمي منه ولا يخطئ على سائر لدي يقوم على ملاحظة سائر، ينادي على سجل من عاشر على تفسير عمية الإبداع وكلا النوعين محاولة تجريبية لتفسير العمل الإبداعي لا تحد أن يكون كمشاولة من يريد أن يمسك بأصابعه حيوط الشمس أو الماء، أو يصف ما يحدث داخل البركان وهو أعجز عن أن يقترب منه لأن حرارته لشدقة تصبهره، والناقد ليس أكثر من قارئ مجهد، ولعارق يسهما أن القارئ يتلقى الأثر الأدبي بصمت مكثفياً بالمرعة التي تسري إليه من السيار الأدبي المسدق في حين أن البعد الأدبي يصير على تأثيره محدود لمسه إحساسه، ورد ذلك الإحساس إلى قيم جمالية وفكرية وشعورية، ومبدئي في الخلق الفني لا يركن إلى صحتها قائماً وقد يرد إلى لبعه أحياناً، لكن بعض الأناثر الأدبية يهبط لعنتها إلى مستوى البعة

لعامة لتداوله، ومع ذلك فإنها تحتفظ بطون من السحر يعبر تفسيره كالآداب الشعبي، وقد برده إلى العية الخلقية، ولكن بعض الشعر الهديبي دي لقيم البيلة قد يتردى إلى الظم كشمع بعض الفقهاء، وقد يرد لمقد جمال لشعر إلى الحكمة الإنسانية للشاعر ولكن بعض لشعراء لا يهدر شعرهم أن يكون شتائم وسيابا ووثولة، وحقداً على العالم دون أن يقولوا شيئاً وتعجب مع ذلك بشعرهم.

لقد عجز النقد عن تأويل سر الجمال العمي الذي يسحر كفا عجز عن تأويل ذلك المهب العصي على التفسير - فلماذا تركض وراء لسراب إذا ؟!

قد كان بعد تد شعر عن عبيد كفا جمال من لا غنى الفية، فليدع حجاب هذه سمرى، وليتج للقارئ وجدان سراجين مع لأثر العمي، وسعر جماله يبال أن يفسد هذا الضمور حجاب ونى ذلك يقول جورج موبه.

« من رأى أن لندنى لحسب لغريب نعار عن الف » والواحد فى متابعه لمركة لسعديه مهسين رئيسين هما التوصيف بالأثر أو التعريف بالأثر الأدبي ثم توجيه القارئ لشملة »

أف التوصيف والتعريف متبوع أهميتهما من كونهما يحفران الأجل على متابعة الحركة لأدية إصافة إلى أنه بدلى بعض العليات التي تعترض فهم الأثر الأدبي لعمومه أو رفقانه الفكري واللغوي إلى مستوى يتحدر ثقافة القارئ لعادي، وهذا يصيب النقد شرحاً وتفسيراً ومحملاً يسيراً بقرّب الأثر الأدبي من القارئ بدلاً من أن يتحدى قدراته ويشعره بالدونية الثقافية أو لقصور الفكري كما ملاحظ في بعض ألوان النقد الأكاديمي التي كتبت للمختصين دون غيرهم من القراء.

الناقد في نظري مشجع للقراءة، يرمم الفجوة بين القارئ والمبدع ولا يحيط طموح القارئ في الارتقاء إلى مستوى المبدع.

صحيح أن لغة النقد الحديث استطاعت أن ترفع في كثير من الأحيان لغة الخطاب النقدي لعدم هي الهيئات المثقفة حسب رأي الدكتور صلاح فضل، إلا أنها وسّعت الفجوة بين الأدب وقرائه، وأنا ممن يقرّون أن هات أدباً للصعوبة وقدأ للصعوبة، وأدباً للعامة وقدأ للعامة. إن هذا البعد الموجه إلى العامة هو الذي عيبت أنه هام للقارئ العادي والطالب المتدرج وهو يشكل لحظة لمعالجة من استراتيجية لنقد العربي بهدي به الدكتور (عبدالسلا السدي) في اللحظة الأخيرة مناه في رفع مستوى البعد لأن، نحن نصبح في مستوى حفاتا من البعد، هو موجه أصلاً للبحر من ومخصص، رتبته للدراسات بديهية تعليميا في الجامعات.

وإن كان يمكن أن يكون النقد في المخطط التعليمي الذي لا يتواصل ثلاثة أرباع القرن، مع ذلك بعبارة رتبته مستوي من متوسط لمدي، يستغنى من بعض البعد، رتبته من البعد، لا يترك في التخصص، أو وحدانية الرقبة، إسمي اتصال هذا المحس في البعد، بتقديم نقد يشتمل بقرته على التواصل، ولا يلتزم مدرسة معينة أو اتجاهاً نقدياً وحيداً، لا اعتقادي أن لمدارس الأدبية الحديثة لم تشمل في نتائج أبحاثها نقلاً خالصاً، إلا نادراً، حتى في نتائج شعراء الحداثة متناحية بجمع بين الأصالة والحداثة بين القصير والتجريب، والمبدع لا يتوقف كثيراً على شكاليته لا لثمة كنياً مجادى أي مدرسة ديه عرفها العرب، فمن لدهي أن يكون النقد تعبيراً عن ذلك النجاح الذي مارال عمر حل المعاصر

غير أن ذلك لا يمنع من أن يصبح الباعث ببعده واسعاً شاملاً قدر على اتصال أرتة إلي القراء، يمساهم ويمر، ولا يمنع من أن يستفيد

من الممارس ولاحيات السقديه قنبحا وحديشها . ومعطيات العلوم الإيسابا الأخرى . عني أن تنوجد كلفها في شحوصه البعديه . فلا يكون نأفلا أو معدداً أو مافصاً . بل ميدعاً لبص البعدي المكامل الذي يساؤل الأثر الأدبي من جميع نواحيه الاجتماعية والإنسانية والنهويه

من المهم تعريف الأثر الأدبي وصننه بشخصية فائله . والمجمع الذي افرد في بيئة رمانية ومكانية معينة . كذلك الدراسة للبيئة للنص . بعيداً عن لعبه المفاسله بين أصحاب الآثار . أو إطلاق أحكام تقويمه غير متأنبه .

وإذا كانت مهمة الناقد فسر الأثر الأدبي ونقده إلى لقراء . فإنني أعترف أن هذا مهمه صعبه لأن المفسر . يتن بدوي الذي يعتمد عليه في نقد الأنطباعي هو الانبساط الذي يسود منه النقد لشخصي . ولا يمكن فصلها عن البيئة التي "تعد لانتطاع على طين صيادي ومعايير ديه تدعيب في محرق نقد سنجي" . فكيف يمكن

ولا يمكن دراسة الأدب من محرق على ذلك . بتقريبه بحسبه كما يقول . وريسه . فليكن من هذا دراسة من سيد مجموع ليس معرفية ومقولات عامة نعرضها لانسايه . فليس كل نقد انطباعي فاسداً . وقد يكون عالم مظلماً وعامساً . لكنه لا يستعصي على الفهم تماماً

وقد يكون الأدب عصياً على التحليل . لكنه لا يستعصي على التحليل بأوراقه الخبيبة أصلاً على أسس معرفية وحلقية . وهي خاطئة للتطور والتسمية كما يفضع لهما الأدب نفسه

وأنا مع الباحث وريسه ويليكه الذي يقول في كتابه (معايير نقدية) : إن معايير المعاصرين غير ملزمة لنا حتى لو أمكسا إعادة صوغها ووجدنا لغات المشرن لاحتلاتها . ولا يستطيع أن ننحس عن حصريته أن عن لدروس التي يلفها من التاريخ . لكن هذا التاريخ

نفسه لا يمكن أن يكون ملتزماً مهماً كانت دروسه. وأحصل ما تعلمه  
وبصدق أن معارل جعل احكاماً تتحلّى بأعلى قدر ممكن من الموضوعية،  
وأن معارل موضوع بعثنا وسامله ونفسه، ونقومه في نهاية الأمر بمعايير  
موثوقة ومدعومة بقدر من المعرفة.

فالتنويه يبيع من العهد الصحيح، والعهد الصحيح يؤدي إلى تعويم  
صحيح. غالباً أن متجاوز أي مفهوم صيق للمع، ومرتقي إلى ما وراء  
حدود الدوق في نقد إلى أفق عالمي، إلى المطلق الذي يرفع انقيص  
الحقبة تتسمي فور كل اعتبار في النقد، هذا المطلق يدي عرسه لروع  
المتميز إلى الكمال الاتساق لكن دون أن يجعل من دفاعاً عن القيم  
سيفاً محب على مدار ذات عما، ان سبع قدر من لتصبح  
واحترام حرمة الأدب في نفسه تعال، ر سخامة معه، في  
تطوره الذي معه سحر، عند أ حقد في سخامة بيته لعلها، في  
تجديد عمره ويضعه لما سة، والسبب في عامه أرح نسي ظل هذه  
الحرية وهذا يتكلى للأدب أن يرتلي

عقب ر حده حرمة سحر من مدح كما حرمة سلاف في  
لعصور لأدبية الزاهية، إذ كان النقاد أكثر تسامحاً أمام سروت لأدب  
أو انحرافه أو قصور وعيه فمهمه الناقد أن يعمر ويشرح وفي تفسيره  
وشرحه للأثر الأدبي يتبع للقاري أن يحكم عبه بنفسه، فانهلاقة بين  
الأدب والقاري علاقه غير قابله للتعميم، ومن حق لأدب أو انقارن أن  
يشكل نظام القيم التي يرغب فيه.

وإذا تجاوزنا محتوى الأدب إلى مفهومه، بدأ لنا أن دراسته لشكل  
أو البنية احتلت اليوم اهتماماً بالغا من النقاد وعلماء التحليل والبلاغة  
لمعاصرين، وهذه الدراسات اليوم تسجه إلى عدم التعريق بين الشكل  
والمضمون، ولشكل لا وجود له دور المضمون، ولا يتحقق المعنى إلا باللفظ



وطريقة التعبير، ويعترف بهذه الحقيقة الشكلية لروس، يقول شكولوفسكي: «إن طريقة الشكلية لا تحتقر الإيديولوجية أو المضمون في لغز ولكنها تعتبر ما يدعى بالمحتوى أو المضمون مظهراً من مظاهر الشكل».

على أن الباحث «رومان ياكوبس» رأى أن المحتوى شبه بالألوان على صفات النوحة، فهي وسيلة لعبارة تؤدي وظيبتها ضمن الجانب لغوي الذي يدعو الشكل، ويكرز للشكليات لروس على الوسائل والطرق المشابهة التي تكون لغة الشعر التي تتميز بالاشباع المعوي، كما دعب جماعة «براع» التي ما سبقت السوء بدلاً من الشكسة، «تعتقد شخصياً أن لعمل يجب أن يصر إليه على أنه كل شيء يمكن أن يكون جوهر الأثر الأدبي» و «إنه بدون لشكلي ندي أصاب الشعر بعض تحديث من النمط الموروث إلى شعر التفعيلة والقصيدة الحرة ليريات نضج رعية في وحال تعبر عن تلك لغتي بحسب رعا حة مفرد بين في مضمون شعر هذا نظر ندر ندر من نظر حرة: من الكون والمجبة، ونزرة عن ندر لاجتماعه لاسه من عن عنها يتبدل الأشكال الفنية لغة وأصاليب عرض، فكان لكن مدرسه ديه اشكالها الفنية في التعبير تلائم طروحاتها الفلسفية والفكرية.

أما أولئك الذين ما زالوا يكتسبون الشعر بقوالب قديمة موروثة، فقد عوضوا عن تعبير الشكل بإدخاله تجديدات على لغة الشعرية وشخصها بالصور ومن هؤلاء الأعمى لصغير وعمر أبو ريشة وحلين مطران ويديو الجبل وغيرهم. فهم يشكلون الكلاسيكية الجديدة المستعيرة لغة لشعر الإبداع، فاللغة عندهم نظام من الرموز والصور، ومع ذلك فقد بالغوا كثيراً في إقامة علاقات ماضلة بين الاتباعه ولا يدعية في الأدب العربي المعاصر، فلم تكن اتباعه الرواد من الشعراء المعاصرين تقوم على

العاطفة وحدها، مفد صائب على الخدس الفكري أو الخيال، وسعت إلى توحيد الروح والجسد، والذات والموضوع، والسورء إلى عالم لحن، مستعبره قوى الروح المكبوتة التي تبحث عن ذاتها من خلال تاريخ لمعتقدات الشرقية، وعن الحبس المطلق والانصراف إلى عالمه اللاوعي والأحلام والأساطير.

من تاريخ لأدب العربي يشكل في جوهره وحدة روحية متواصلة المخلدات، بدأ لشعر فيها وكأنه يسود، ويد الشاعر وكأنه يريد إعادة تأسيس العالم على لمثل العليا، ويعيد براءة الطبيعة على أنها رمز لشيء خلق فيها لا يستطيع إدراكه عاده وإن العالم لواقع عالماً آخر من المثل، إن برسانه العربية به سجن عن الواقع لقد نجحت بقوه إلى لدفاع عن حرمه لأن العربي وحده في الحياة لمس له صورته على لواقع، ربيها عاب على من قد تفرق خفاف سجد لأنس الحديث لمقاييس مذهبة خارجة من ثقافة صلبة الأدب العربي لمتمنع على العقل والعاطفة معاً بعد طبعته بواقع لمسان في موصل مستمر وغير سمي لأدب متمسكه بكتاب دما لكتاب الذي يشهد الحركة والتغيير حسب تعبير (أشتراف)

من هنا أدركت أن الدراسة لعمدية لكل شاعر وزهد التهادتة الدنية بحصم البائد من خطر التردى في تعصبات معلومة حيث يطبق معايير المترسية، ويعمم أو بسحب خصائص المذهب على من يصنفهم بأنهم ينسبون إليه، هناك رومانسيات مسوعة بشوع الشعراء الإبداعيين، ولكن منهم خصوصته، وعلى الناقد أن يطلق من خصوصية الأثر الأدبي ثم يردف إلى صياغ مذهبية عامة، وتسير إلى أن شعر ما وكشاكش لم يطلعوا بعمق على هذه المفارص، ولم يشعروا بمبادئه وأسسها، رفع حائات متجابانها لها ثمرة مطالعات عابره وبحارب حياتيه املتها ظروف

معينة، إضافة إلى قوة التراث الأدبي وأثره في تكوينهم، أما نجد في الأدب المعاصر شعراء وقصاصين ومسرحيين يجتمعون بين لكلاليكية والإبداعية والواقعية في عمل واحد مع تأييد معاهير هذه المصطلحات في نظر لعدد رسلو أدوب عالميين كشكسبير مثلاً أن حطو بين الأنوع والأصاليب الأدبية. وإن كنت لإبداعه قد سعت إلى رفع الإنسان إلى مستوى ما وراء الواقع وعالمه المثل. فإن طسوح لواقعية كان أكثر توسعاً، إذ رفضت حبال ولطوارية فكانت دعوه إلى اصلاح لواقع بإصلاح الإنسان في شعر ولرويه والمسرحية، أو البطل الإيجابي الذي راحت المفردة الواقعية ترسمه بموصوعية. وانحصر ظل لمبدع في أثر ليتفحص السطحه سطحه في دغف سريع ظرب تاريجية، على أن ادب حاد يصف به ساد في ديمه لأن لو بقية فترة المبدع ليرعى في رخر بين نص وقفل معنويات والمواظع التعميمية ذلك كسوا من لكاب والشعر، محلول من تدين حسب سرعتهم لأجسامه إلى عا، وعلامير قحطوا بين لأدب وعمدية التوثيق، ومعدوث الرواية أو القصيدة لديهم إلى مبيحوى من الوصف العنسي والشبير الإيدولوجي والإعلام الصحفي وأسلوب المباشرة التفرعية

من الظروف التي مر بها المجتمع العربي قد فرضت على الأدباء  
أنهم أنكار جماعية وسياسية طبع على الأدب، وقد القى مناسماً  
أمام صعد بعض اسماح الفن الأدبي المنفرد و مهيئاً منه لصورات  
قومية واجتماعية، كما يدر متساعاً أيضاً حين يتناول التاح الأدبي في  
بعض البينات العربية التي تحاول تأسيس مشاركتها لأقطار الأخرى في  
نهضتها الأدبية حشبه تضييظ هم أصعاب الأقلام الناشئة، وكنت من  
الذين شجعوا هذه المحاولات مع توجيه لأفلام نحو إبداع فني جماعي،  
على أن ذلك التشجيع يجب ألا يكون على حساب الموسوعية فيتحول

التقد إلى مديح رتف أو تفريط لأعمال يدرك العاري العدي بالظرة الأارلى بعدها عى القى على الناقد أن يكون صريحاً دون عطف وإن تشجيع لحركة الأدبية الباشئة مهمة نبيلة من مهمات الناقد لكن دون حياة رسالته لمدينة. فيسدى تقده إلى قجهيد الآثار الضعيفة، أو يحاول أن يروجها مهما كانت أهذاقه نبيلة.

وأما مبادئ الرمية والسرالية وغيرهما من مدارس العصور فقد اتسعت دائرة استبعادها في لأوب رصاً، حتى فقدت صحتها بالجاهل والمطلف من عقاليها الماربعي لسمرق في الشجر يد رأب أعتزل ان لاجتهات الحديثة في الشعر المحدث لا تقدر على بقدها الا أكاديمي متخصص ومع ثقافته محدودة. لا يستطيع أن يستدعي خباياقه عام، ون لدراسات مستعينة لمدينة في رثنا لمعمر محدود يمكن أن أشل لها بكساب لكم «أحد عاص» . ساه لطيفة ببعض قصائد الشاعر العربي ادهم «عمر ابن عبدل» و«عبدالسلام لمدي» و«سكوى عا» . سوه من علاء القند حدث

وتعد دراسات الشعراء على أنفسهم وشهاداتهم وشروحهم وثائق هامة للناقد. ومن حلالها يقف الناقد على وعى الاديب لمدينة الشعري، ورويقه لقية للشعر، كما يقف على التيارات لشعرية السائدة في الوطن العربي.

تقول الكاتبة «سلمى الخضر» المجرى: «إن لرزية الإنسانية في الشعر المعاصر، لم برل متعله بعالم الفتوة والعروسة الذي يتمتع إلى عالم لم تعد تعرفه البلاد الصناعية» وترى أيضاً أن عربة الشاعر العربي هي من نوع يختلف عن حرية الإنسان في العرب التي سعلته الآلة والمادة، وتستشهد بقول الناقد الشاعر محمد الماغوط:

إن أي قلاح عجز

بروي لك بعتون من العتابا

كل تاريخ الشرق

وهو يدرج لفاققه أمام خيمته

كنا نشهد بأبيات لشاعر «حليل الحاري» التي نعتبر من استلاب الإنسان العربي وقهره في محاولة تطويقه لتقبل قيم العصر الصاغي!

ويطلع السائد من خلال هذه الشهادات على أن مروى أترويه بكه تتجاوز ما بين لقاد أنفسهم من مروى تحت تأثير لصرعات المذهبية لقبة وخلفياتها الفكرية والسياسية

ولندد بربه بحبة لا يجرى وراء لشهدب لشهدب فإن وراء هذه الصرعات مبرر في كبري برجه. ولنا مع رعداً مرجها له أهدافه سياسية. الدس صفت في بني يرفع من الدس في حمة الترويح لا حسي. ففصر. ساد بربه سادف لادبولر حية المشوكة

ومن لماسب لفاقه أن يطلع على صفة الأدب شعره ونثره بالعلوم الإنسانية الأخرى، من ذلك لاطلاع بعمق رربه السائد ويقيم حكماته على اسس معرفية متصل بالإنبداع الفني في علاقاته المعقدة بأوجه حياة لمجتمع لسياسية والاجتماعية والفلسفية والثقافية، وهذا يستمع المجان لشعر، مركبيات من لبق لا حصر لها، اعصاداً على لعلوم الأخرى، على ألا يحول لعدد إلى تابع لهذه العلوم، فلنعد قاس بالمسايات والعصمة ولعن وعلم الاحصاع والماريخ وعلم النفس، على أن هذه المرسات تمكس وجهات نظر متصاركة، وعلى الدد ان يبين خلفياتها السياسية والاجتماعية قبل تيمها

وقد يجر النقد غير المتخصص والمتعمق بالعموم الإنسانية إلى مزالق إذا اكتفى بهناوين كل علم دون أن يضرب جهوراً في أعماقه

وقد يسمي الناقد مصطلحات يقلقها اليأ دون أن يتعمق في مراجعته لعلوه التي فبررتها فإذا استشبهنا على سبيل المثال بعض الدراسات الجيوية لأسلوبيه من منظور لسانی في العرب العربي. فإن العالم العربي، في لشرق مايرال يشكو قلة عدد المحتصين في مجالات علاقة لأدب بالعلوم للسانية، وهي علاقة مركبة له تصل بعد إلى حدود ليعين

ويبدو أن الفلسفة اوثق العلوم صلة بالأدب والعن، وتسم العلاقة بينهما بالشرائط التي هي شیع للقاء احداً بمصيمات حرةرة وتحدد روى الیعدش فكریه نظریه من نهج وفلی مادی عند جدل في حین مری ر د . لفلسفه في النقد مجمع بالجمع في لأدب وأن ما بهل إليه فیلسوب بالسل قد سجد لأدب یا حدس عن طرق لتعبیر عن الأدب والفلسفوتیه متفقا . أن شجها من موعین بأن ثمة علاقة بدعیه من موعی 'وحد. نكلالاب بعدد لأخر

وياسي عند الاحتماع في بدرجة تتدبه بحك ل أدب هو نتاج المجتمع. مفردیه الأدب هي نتاج التطور لاجتماعي. ولا يستطيع الناقد ان يفسر لعل الادبی لا في ظروفه الاحتماعیه. فالاستلاب الاجتماعي بشكل الخلفية الأساسية لتاريخ الأدب والفن.

ويدخل في نطاق الوحدة الاجتماعي للأدب والسقد دراسة ماریج الأکثر وتداول الأساليب وتطورها من عصر إلى حر. نالآثر الأدبی له حصور ماریجی سابق ولأحر. وهو جر من منظومه فكریه وقمیه متأثرة ومؤثرة حتى لو له يمدك لأدب بعدها حتی يبدع. وقد احتفي اسقد العربی في الماضي بهذه الساریجیه یسمیه لاسرافات الأدبیة والاحید . لعمري أو المقصود. والقد في هذا لحال يستعین بالدراسات التقارنه على قدر ما

تسعه ثقافته الأدبية، وقد تزداد المسألة تعقيداً حين يكون قائماً على نقل التجارب من الآداب الأخرى في إطار النقد المقارن.

ومن لضرورة في عمل الناقد أن يلتفت في الشعر والقصة والمسرحية إلى النموذج الذي اتخذه المبدع في تعبيره عن العالم الواقعي، فالمبدع يسعى بأحسن الطرق وأكثرها قبولاً إلى تكوين صورة مبسطة ومفهومة عن العالم محاولاً أن يستبدل به عالمه الخاص ويقوم عدم الأدب على المعار كوسيلة تعبير وأداة معرفه، والمودع الفني يصور ادات أو ما يسمى لعلايات الموسوعية الدتية، فهو في نفس جملة أفكار ومشاعر وأمرجة يناديه بعكس علاقته المبدع بالعالم، عالمه الخاص لكنه يستمد قيمته منه، ما يعكس له = موضوعي ويعرفه بحس راديه لصادج أو استخدمتها في نقد يجب أن يربط بينهما بشكل دقيق للأدبي والعالم، أسلوب = = هو رمزيه من شباب أسلوب تبرز رؤية لصا للعالم يستوي في ذلك يمكن يفهمه أو يمكنه مع فارق أن لصحه نفسه = اسمه بعده، صاشر =ه حده من حيث تقديم اللوحة الأدبية ليدى من حده صاخر = جمع صاخر = خط التناهي لداتيه المبدع وقدرته على التشكيل والتكوين، والحفاظ على وحدة الصورة لفظة أي لصا الكامل، ولا يختلف في ذلك وحدة القصيدة الشعرية أو حبكة القصة أو المسرحية

إن جوهر نجاح العمل الفني يكمن في التشكيل الذي وضع له صوابه في الدراسات النقدية، فحين أن هذه الصواب لا قيمة لها إذ طبعها المبدع تطبيقاً البيا، فمنه علامة وتبعه بين الاشكال والمضامين الأدبية في الشعر والقصة والمسرح والسبب = = وسيد البشر الأدبي حصان كثيره من الفن التشكيلي كما يستمد الشعر حصانص إيقاعية سوا = أكتات، الموسيقى الدجيب لمكلمات أم الإيقاع الدجاري لتأليف

الكلام، ويؤثر ذلك التأثير في تصوير الحالات النفسية من خلال الإيقاع الصوتي ومع تقديري لبعض الدراسات النقدية الأكاديمية، فإني أشعر أنها جمعت في تخصصها إلى الإعراف، وبالعنف في اعتمادها على السعدية الحديثة ومصطلحاتها العاصمة حتى أصبح النص العدي وثيقة تحتاج إلى تفسير، ولا يعهد لعلها إلا الأكاديمي المتخصص تخصصاً نقدياً

هذا أناس هل يكتبون السائق المتحطم لرميله الآخر  
محاسب ؟ وما فائدة هذه لطاغات السقيده إذا لم تكن موجهة الى  
نظام أوسع من المثقفين والعامة . ؟

لقد شاعت في النقد الحديث مصطلحات واستحدثت تقنيات في تحليل الخطاب لا يرى مثل هذه النرجات لغيره كدوره مثبتة والكشفه لاجد وحده وادسية سمرة، كالمسوق الحسني والمجوي، دامي، والناظر الاخرى الخ تلك المصوبه وحظوظ التصوير وعقد شعري، هي مصطلحات لا بد من مدني - نرة ثقافة النقدية هو لا يسهل لا من نقد نقد على هذه المستويات وتجاوز الواقع يجعل من هذه الدراسات وطانة غريبة، اصاحه الى أن تبني هذه الاتهامات في النقد يتطلب قدرات إبداعية متميزة، والمصنع يعلن بقده، كما أن اعتماد ميادى القصيدة الحديثة لا يعلق شعراً مبدعاً

لقد قرأت بعض الدراسات التطبيقية اللسانية التي تناولت خصوصاً  
 قديمة وحديثة من الأدب العربي، وتبين لي تردّي بعض هذه الدراسات  
 وعفتها لأن صاحب الحارثة لا يملك قدرات إبداعية تسمح له باستغلال  
 لمهجه. وأنا واثق من المثقف العربي في وضعه لرائي سيطرح هذه  
 الدراسات ويعرض عنها بعد قراءة صفحات محدودة منها، لأنها تفتقر  
 إلى حرارة النقد والإيضاح.



وأتساءل أين أسلوب هذه الدراسات الاحصائي والكمي من حرارة النقد وقدرته على الاتصال كدراسات عباس محمود العقاد عن أشاعر «ابن الرومي» مثلاً ودراسة «براهيم عبدالقادر المازني» عن الشاعر «بشار بن برد» ؟

يك تقرأ هذه المؤلفات فتشعر أنك أمام بعض يدعي أقيه عسى عمل ابتداعي ويجب ألا يعهم من حديثي هذا اسي أعارض «تجديث» لبقدر وإيما أدعو إلى ان يسرك الأمر لأصحابه، فليس كل من يدرس النظريات النقدية الحديثة مؤهلاً بحكم اختصاصه لأن يدرس لنقد المبدع، ولا قيمة للمنهج إذا لم يكن «روا» شخصية الناقد المتميزة

وكي ما نحدد عليه نقد أدبي على سبيل ما من وضع بيتت العربية وحسب ذرية والانتماء في يكف عن قدر عددا ليتقبل نظريات نقدية مستوردة لا تقلها أذواقنا النقدية

أنا مع النقد الذي يوجه إلى سبباً محرمي يثق به حوراً بين الانتطاع بداس معرفة نقدية حسناً لا سبباً من به بل أكثر الحقائق قامت على الخدش أولاً به كشف «سوس» من سبب المجددية بالاعتماد على الخدش ٢٢ فلهذا سببهم بالذاتيه ولا انتطاع الداني في تقويمنا لأثر الأدبي ؟ لا بأس أن ندعم هذه لذاتية ببعض المبادئ النقدية الموضوعية التي توصفت إليها الدراسات النقدية، ولتي يدرك الباعده أنها موضوعية جداً وهي قابلية للتطبيق على الواقع الراهن، وبهذا لأسلوب لا يعقد صلة بدما بتراثنا لنقدي ولا نقومه على سبب مسبوقة إذ تبدل محاولات لنقد للعربي المشبعة في سببها إلى إمامة اسس موضوعية للنقد وسيسمى أن تكون محاولات العمومية الخاصة بناهم في ذات وهويتنا وبذلك يؤدي النقد الأدبي العربي رسالته المرجوة.

\*\*\*

إن مصيعة عنوان هذه القراءة القديمة  
لتصوص هذه الترجمة الشعرية الموسومة  
بـ «ديوان» مستوحاة في جوهرها مما  
تأسس عليه تلك التصوص الشعرية من  
مراجعيات كتابية وأسئلة مثق ومستويات  
كلاهما تُهم مجتمعة في تشكيل الكون الشعري وتحديد المعيد من سماته  
الفكرية وخصائصه الجسدية والذاكرة حاضرة بكثافة في تشكيل مُجمل  
تصوص هذا العمل الشعري خصوصاً تستعيد الذاكرة فوق خلاص من  
حرائق الزمان برحلي عريق في من بحر يربح ربحاً حياً هي ذاكرة  
فرد؛ لذلك ناعى هي ذكر جمع مصيعة هي ذكره لإنسان  
لأنما هي الشعر حجاب يحاور حدود أدت نفسه بغير عن هموم  
لجماعة قبل أن يتصور ويحيا في ذهنه

أما في فصل من الكتاب، فحرب، هو يكتب إليه، ثم يحكي  
بعض لرس، وبعض تجسس، ثم يكتب دوماً كتاباً مستوحاً على  
مساحة الورقة البيضاء، فيكون بذلك قيرن الحياة، ودليل إثبات على  
قرار لما، بأسياب لبقاً، منها أصحح عن ذلك النص الديني، لكتابة  
تجهر الكتابة لتؤنس كتابه الجديدة

ويبقى الشعر وصفاً بالحروف والكلمات يفتتح على الرسم التشكيلي يستعير بعض ألوانه وأشكاله ورؤى الجمالية شكلياً بصرياً لكنبديه الشعرية على يصاص ورقه الكتابه بعد ن تداعب حدود بين لغوي قد حلت التحريم

وتنهض مدائن العشق والحصار قضائات دالة على ما يشكل هذا  
لعمل الشعري من عوالم إبداع، يعاطف فيها وجد لعشق يرجع  
لحصار...

تتعدد المداخل إلى النص الشعري المعاصر وتنوع، بحكم أنه يبقى قديماً لأكثر من صورة - ناول، ومسرحاً على كثر من شكل - احتمال للفصيح والموثق للكائن - صدار الإبداع عامة والشعر منه خاصة - بحث يسكنه لا زخمالي إلى الجهول من الأفاق، والعنصر من جماليات الكتابة ودلالات الفكر... توفراً إلى تحقيق المغامرة للسائد الشعري..

ويبدو المولود إلى عوالم الكون الشعري الذي ترسمه بصوص هذه مجموعة معرباً عبر عتية عوالمها «بياض» - باعتبار أن مثل هذه العمية محالاً ما تختزل مجمل العلامات الدالة على - شئله - منه الشعري وجماليات صاعقتها فالعنوان، رغم ما يشبه شكله لمحتسب، لا أنه يصبر كنهه - دالة تجعل منه حد متباعد الأسس - تصبح معنى نصي الشعري - كمنصف - تبطله من - مثل لا يحبر من علامات - بصوص وتعتيم - روي - من - أ - كنه - حرة - بنس - د - متغيرة، ومتعوله من حرة - روي - حور - حتى من نص - روي - حور - حد - أنتجربة الشعريه الواحد - حور - الإبداع - حور - مع - مأ - ندر - مدى الذي لا يتركه، للكائن من الأشكال، والزمان من آتلة الشعر

«بياض» - صيغة صمد لقارئ لها بعددتها الدالة لفعل الكتابة الذي غالباً ما يتعد مداداً معابراً من حيث اللون للبياض، حتى يجسد محوكة من القوة إلى الفعل من المدح إلى المعصوم، من التشكيك اللامرنس للفكرة ولصورة ولإبداع غير انساقي من الحروف والعلامات والجمال وإرياحات في الدلالة إلى تشكيل البصري للقصيد الشعري، وقد تحوكت إلى مساحه لامتناهيه من لأسنه ولأشكال ولأبعاد المؤنفة - المختلفة، المتقاربة، المتباعدة، المتلازمة - التشظية

ثم إن «بياض»، صيغة أفراد دالة على لون متغير فيه كل الألوان، فهو جمع في مفرد، ومفرد في جمع، في الفن التشكيلي

ويُعد التشكيل البصري للكتابة الشعرية المعاصرة علامة من  
لعلامات لناله على حدتها من خلال بلاقتها وعدداً من المود لأخرى.  
وهنا من رسم فكما يدعى الألوان في النوحة الشعرية لصبية والرسوم  
والاشكال اد تنواري، وتنشأ طبعاً او تنحرف، كذلك تلخص لصور في النص  
الشعري، فتتجدر و تتجاوز و تتلاقح عبر ما يشأ بينها من علاقات  
تُسهب في اعنائه جمالياً ودلائلياً. وعبر ما تسجده الكتابة الشعرية من  
أشكال رسم على الورقة - البيضاء وتوزعها على مساحتها.

وتشي كلمة «بياض» في دسيا الكتابة، بالكتابة لسي نحرور  
لكتابة، سواء تلك التي تشكّلت أو تلك التي لا تزال تشكّل، حتى  
تبقى مساحة بكر مسجدة - مسجدة هو اني سجد سبع لكتابة  
لشعرية بحسب ذلك لا نجد رشحها على ان لا يصبها بقاء  
على أنفج بعمرها «بلاغة الكتابة» من سحر سحر ذاكرة  
وسمحاله كمنه وب اس ب ص هو ان يحدّها علماً حلال عموان  
النقا والسو والغلاص في الدنس إلى الظهر

ثم إن «البياض» في هذا الصل الشعري، يقتصر بكل ما هو نقي،  
وسرمدي، بالطفولة في قسيدة «بياض»:

حينما قرّرتُ أن يفتح

الأرض بعض البياض الندي

وأن يهجر المرحلة

ويظهر في بحر «سابل» والشمج، وبالسما في «ميط»، وهي  
لعدصر لتي بدت إذا ما اختلطت بعناصر الأرض ويطوى الكون والكان.

وهكذا فإن صيغة «بياض»، ويأخذ على أبعادها المباشرة تستمد  
بلاغتها علامة دالة على خطاب شعري. من المصنوع لا من المُعْلَن

والقصيدة الحدائيه لمعاصرة له بعد مستمد شعريتها من المكتوب وحسب  
 بن وكذلك من النص أو المصور لعائيه فتكون بلاعيتها بلاعة الحصور  
 في العياب أو العياب في الحصور وبذلك يفتح الباب كناية مضمرة  
 عما لم تفتح عنه الكتابة المحررة وبقي الباب الأخرى على تلك المباحة  
 المفتحة دوماً على الأنبي من الكتابة الشعرية، بحثاً عن تجسيد النص  
 الأجل الذي لم يكتب بعد...

أما الآن الشعري الذي رسم معالنه مصوص هذا العمل الإبداعي  
 وتحديد لمحدد من سماته العكسية والجمالية في ان. فإنه يقوم على تبيين  
 تباينيتين تشكلا ممد في القول الشعري. هـ العشق والحب محوران  
 يتشوع حصر. هـ من يكون شعري و ماخذ علاقته سكان التوري  
 أو التعاور أو التقاطع **ولقد وقع الشاعر قصائده بينهما**

فداحة النص رقص في سي يوب بعد الشعري شجرة بعدة  
 الدرامية ذات بوشوشة في ربه الحب حالة الحب انبعاث، المأرعة  
 وجداً ما يسبب به جميع ممرات ربه شعري بين ال / والرجل  
 والآخر / الأخرى بسعة به الحب سعة لشعر. شعري برهني موقف  
 لشعر المعارض لأشكال الحصار والفتح التي تمارس على لشعوب  
 داخلية من قبل أنظمتها ومؤسسات حكمها وحاربا من خلال هبسة لدول  
 العظمى على دول لعالم الثالث وسلبها كل عناصر الإرادة وتبقى المطلقة  
 العربية مصدر رجع الشاعر لتحصيلها مثالا مودجيا لذلك باستهداف  
 بعض دوله للحرز والحصار وتدمير عمرانها واستيالات إرادة شعوبها ففي  
 صائفه عام 1982 غزت إسرائيل بيروت وعاصمت لبنان أمام حصن عربي  
 محرر وتواطؤ عالمي مخبر. ثم وفي شتاء سنة 1991 تم تحرر العراق من قبل  
 عدد من الدول العربية لعظمى وحليفاتها العربية. ووقع حصاره لدي  
 بمواصل إلى الآن. محققاً لكثير من الدمار والمآسي تحب أنظار لعالم

ومحدد للعرب. وهذا ما يبهض علامته له على أن الشاعر يصدر في كتابته عن وعي بالذات والعالم وشرط الكتابة الشعرية، إذ يدرك هذه الأخيرة بأنها موقف أو لا تكون.

فالعشق اسحالة وحيران، ذلك ما تفصح عنه القصائد التي تدور في فلكه، مثل «مشكاة»، «سابل»، «غزل»، وتنتهي إلى قراره في خطاب شعري يحمل إيقاع الماحضة، والمساءة ويكشف عن العجز عن مواجهة سلطته لتقليد، في قهرها لارادة الفرد وقمعها لرعاياه، فيكون الأيكس، على الداء ومحاورتها واستيطان حيايات في صورة عسر التوصل مع الآخر / لأشتر، هو الذي به أنفأ معلقاً بكاد ويكون لأرتجان في تدكر، سبل جاز من حاد الواقع، دسفي لمحي ارحم من لراش ويكون به حيل إلى مداس الحبل ملاذ من عذاب مدس لواقع وانكسار به، كما يحول حيد منسج في حيد رصم في ساد ويكون لموت لذلك ليتقطه عقيمة ناشاء، تدكر، والحب تحمل رها اني تمعكس عكس حلال منسج منسج منسج، يحيل الخطاب الشعري، من سوح من سوح، من حاش، تدكر، حش حرد منسج لرمان وانكسار ويواسطة لمع تتحول انكسارات الواقع إلى تصارات تعبد كيدن لشاعر وتقي على حالات عشقه ببهضة وهو اعشق الذي يستمد منه نبع الحصور ونستمد صورة الأشي في الصور من عشقة بلاغة حصوره من غيايتها فهي العائيه - المحاصرة - والمحصورة - لعائيه باعتبار، بلاغة التحفي في التحفي أو التحفي في التحفي، فهي نشي الشعر أكثر منها نشي الواقع، أنشي الحلم أكثر منها نشي الحقيقة، نشي الماء أكثر منها نشي الطين، أنشي الولد أكثر منها نشي لامتلاء، نشي الاممية المسبوسة لا لأمل المرتج، نشي العسل الموند لا التوخذ المرصوب وهي بذلك أنشي المشود لا لوجود يكثر الشاعر لعاشق

من مدتها، ساحاتها في وحد يشع إلى المدى الذي تباحل فيه تحوم  
المكان وحدود لزمان وكل عناصر الوجود المتقابله الليل والنهار، لظلمه  
والسور، العرية والأنس، المحصب والجذب، البرد والقيظ، المحصور والعباب  
المحب والحياة وهي الشائيات المتغايبة التي تسهب مجتمعة في تعسيق  
معان الشاعر / العاشق، والكشف عن مختلف مصادرها وصور تشكيلها  
في كيانه الحسي والمادي، الوعي واللاوعي، الكائن والكامن لصادات  
ولداطق وهي صور حرائق العشق وقد تحركت إلى حرائق شعرية غابوح  
بعروق، والنداء الذي لا يرجع لصداء يحق، ولذكرى التي لا يحدث لها ولا  
متدد برحق، والغلم الذي لا يفتح على الجدهد من الأناق بوزق

كل هذ عسر حلا - سكور ذالم واهرن لا عسر لمي تلون  
لمساعدت سمعته مد - العشق هي مديان سمع عني برما، وقد  
تصعرت حد سبب لاجل - الط حس القيد سمع لفر لا تبدي  
للصغر غير لاهبات وشكاه سرب سبب هذ نكس لا حلف عبر  
الطما، يقول الشاعر في قصيدة «انتها»

بين انتها داني

وبين تصحري.. طيف

كما بين الصين إلى الحقون

ويصعد لعشق سيدرك مدى الإشراق، بإمضاء الشاعر / العاشق في  
حبيبته خلصاً بوعلى في لنسامي عن المنس ارتقا للطهر، وفي لا لرحل  
عن مديان الأرض إلى ممالك الشعر والخيال، وهو ما يعبر عنه نص  
«تجاعيد»:

مُصافِرٌ

زاده في وجه الخلم

وعاشقُ

لونه الأوراق والقلمُ

وهكذا يهتف الشعر بدلاً لتكسرات العشق - اد يحولها الى  
مراب مشرفة، تصح برحاً ودكري وحلماً في لغة رجد شعبية لا تخلو من  
كثافة - وهي إذ لا تتجاوز لمسوح به من الكلام فإنها قد توصفت عبر  
أعادي من الكلام إلى احتراق المحظور من خلال تشكيل صور شعرية لا  
تخلو من حدة كما في قصيدة «مشكاة»:

يا أنتي... آه يا أنتي

هذا صمعي وحليبي ويطوري الفكي

هاكها أريانا

ودعيني أنشغل لونا في وجهك

ودعيني نبضاً متقللاً في نفسي

يا حسناً يوري، بوصلة تهنيني

نهر مبادئ عشبك

يا أنتي..

ودعيني

ويبقى مرجعية العشق مرادفة بين الأصالة والمعاصرة - حيث تدل  
على الأولى علامات بعضها بنصل بعمودية القصيدة وبعضها لأخر  
بمعجم الشعر وتالت بسميتها لغمية من ذلك إحياء الشاعر لنقص  
الشعري مثلاً ورد في تجربة عمر بن أبي ربيعة الشعرية، كقولها في نص  
«سابل»

قالت وقلت ودار في خللي



إنّا على كف الهوى عبر

... حيناً كُوتى همس مغترب

لما يزل في الظل ينتظر

« فلما على فلما على فلما »

وسابل عطر ولا عطر

وتبقى مرجعية الشاعر في صباغته هذه التيمة الشعرية الأولى أي لعشق، رومانسية الموضوعات والإيقاع، حيث يحصر لوحدها والأشياء والألم والشكوى والاعتراض والصراع وهي عناصر دالة على اسهام الشاعر مع عهده عراقي كن ريت في حطاف شعري معرب في الدتية وإيقاع اسمه عباسه حرة وليلة انكسار طلع الحسبي دقة عن بعض احتراقات لمروج شعري شدي في حاله ثم حده في نفسده لوحدة بين اليه خلدته : سمه عاليه التي تسمي من اليه الشعري بالسطر وعن وحده بحر شعري، لمفيدة عن بكس في نغمة بكس

ويحصد برقص محو. ثاس ندو سورن مع محور عشق أو يتقاطع معه الكتابة الموقف، التي تكشف عن لتراء لشاعر من خلال تبني لدفاع عن القصايا المعادلة لشعبه ولأخته العربية وذلك بالتفادي مع حديثي دالين. هما عزو اسرائيل للبيان وحضارة عام 1982، وحصد بعض اندول العظمى وحليفاتها من الدول العربية والعربية للعراق عام 1991 وفرض الحصار عليه الى الآن وهذا ما أضفى على القصائد لميزة عن الموقف الراعي لكل شكل الحصار التي تقاس على لأورد وأشعوب، وكل أنواع لمصادرة حرية الرأي وما يصحبها من مفر للإرادة الفردية والجمدية وتعبيرها، الطابع الانساني الذي تؤن الخطاب لشعري ببعض المباشرة في صياغته الموقف من حرائق وانكسارات المره العربي

لبنان والعراق، مما يجعل هذا الموقف يتجاوز المعية الصيقة الى الجمعية  
فالإسبانية، باعتبار أن تعدّي لقوي على الضعيف وطمس أراضيه  
وإدلال شعبه وحصاره لهيولته دون الضدّي والمقاومة جعائق حاصرة في  
لتاريخ الإنساني قديماً وحديثاً، كذلك لحكمه لطلق للمساءلة وبروعه إلى  
لرعه واشرب والمتعة ظاهرة شائعة في كل الأزمان والأمكن

الشاعر يرسم الحصار بسرائيل لأرض لبنان ويرقص الضمت  
لعرس، انتظاراً لتحقق الوعود السراب في الزمن المرجئ. يقول

ها نحن نرقل في وهدة الانكسار

وفي تراويل البكاء

ونعشق المهابة

وقد صوت ضميرنا المنهوب

نعني قامة المهجد المذلّلي

تحت ظل الموت

فوق موت الظل

في ثلج الصحابة

صرخه وهي تردد أصدا، فاحعه الشاعر وحيله. أملاً في صحرة  
الصمبر العربي حتى يشرّد على كل أشكال الاستكراه والاستلاب التي  
يعطل لأرادة العربي، فيحصب القعد، وهو ما مفسح عنه رؤية الشاعر  
المتفائلة بالزمن العربي القادم وبلهتان المستقبل. يقول:

إنا هنا.. يزدهن سوادنا..

بألف نوثر

بينما يهوت

## تؤقّد من ظفر جرحها

### شمع الكتابة

ويصعد رقص الشاعر لعرور العراق وهرس الحصار عليه رصاً وباساً  
مدد عقد من الرص، وهو موطن الحصار ت القيد التي لا تزال معالمها  
شاهدة على مجده واحد صارت لندريح العربي الإسلامي في عصوره  
الرهيب وهو ما ألح إليه لشاعر بتوظيفه النص الديني في رسم صور  
مأساة شعبه الراهة، حاصه الأطفال منهم. يقول في قصيدة «

### ونقرأ الأطفال

### والجفائف في عيونهم

### صحائف الحصار والردى

### ومض أوراق قنبلة

### من سيرة الكلبة

### ولمحمود كسرة الرشيف في لم العرب

### ونقرأون: ٥٠٠٠٥.

ثم يتحول رقص الشاعر من المجال العربي إلى المحلي ليركّز على  
بعض الممارسات التي يعصحبها ويدبها في أسلوب ثمّة واحتجاج يرفض  
شتم أشكال لاغر - والمأساة حفاظاً على الأصل من المبدئ فقد  
أجهضت نطلعات الشاعر وجيله إلى عد أكثر شرقاً من لبوء والأمس  
وسرقت منهم لأحلام التي كانت تشحن رادتهم وتعدني آمالهم في  
مكاسبه بتحقيق لرسم المرجعي فكان أن عمك الإحساس بامسد لأفق  
الجميع، وتقول صوت الرقص من خارج إلى الداخل، لينشد الحوار الذي  
الذي يلوّنه إيقاع في غنائية جنازية، يقول في قصيدة

أما يوم الاثنين

وأصرخ.. أصرخ فـ... ي داخلي

فَيَنْتَهِجُ نَحْوَ الْجَوَابِ

أعتر وجوهي

فَتَنَسَّابُ مِنْ مَكَلَّتِي دَمَعًا مِنْ تَرَابُ

وتحتاج من نوعه رغبتى فى الخلاص

وفي صورة الروح

من وطن يتوروا بعملی

وَيُخَفِّضُ هَامَاتِهِ لِلصَّرَافِ

فَلَا تَمُوتُ بَعْدَ ذَلِكَ يَوْمًا تَكْفُرُ

على سطحه ... دور إلى الب ... بأشوب مرقا في مصر إلى

مذی الشعب بيوکه لا حلاي ولا بدر ولا مدرس، لا سبه لا احد سواه

يقول في نص

قُلُوبُ يٰۤاَيُّهَا الَّذِيْنَ يُعْجَلُ فِيْ وَجْهِهِ

## الكون الأسنى للفردوس

ہارے... وہا خلا

تخلط من لا شيء شيئاً

بَارِبُ الْمَيِّتِ حِينَ يَمُوتُ وَحَيًّا

با نوراً پیشی من فیض عطا یار

الدنيا

يا الله

قفوس يا الله

ديوانه بياضه يرسمه بالكلمات وجهي للشاعر بيدوان مفضلين،  
ولكنهما في الحقيقة مخلصان إذ يسهلان معاً في تشكيل ملامح صورته  
ويصوره حصانته رويته للذات والعالم والكتابة الشعرية، وهما وجهها  
العاشق - الزافص. أو الزافص - العاشق فالشاعر العاشق يرفض كل  
أشكال المضار لعشقه والتي تحول حال لعشيق إلى محاربه مجموعته أما  
الشاعر - الزافص فيصدر في رفضه لمظاهر نهات وألعه لعلني وألعبني  
عن عشق كبير يروطن لعرض نفسه من لها لرد لها. لذلك الموطن الذي  
يعظمي مساجده من حاد طشه - د لرد حشيق في نفس سكر. المضادة  
والمضار - يعبر - نفس في عشق رؤية العرب - د لرد سكر شمسون  
الحرية ويحسدون لرد - نفس في د و د حمة يوهي - نفس عن تحول  
مواقف الرمن المضار - تحول المضار من يهات - نفس ذاكر، لها

\*\*\*

الانتفاضة الفلسطينية حدث متواصل  
العتاء، فهو ليس كباقي الأحداث  
والواقف التي مرت بها فلسطين أرضاً  
وشعباً، منذ أواخر القرن الماضي ولهذا  
اليوم، وإنما هو عمل واحد كل شرائح  
الشعب بكل توجهاتها، وهذا لا يعني أن الشعب لم يكن موحداً في يوم  
من الأيام، وإنما لابد من ذكر وقع الأحداث وأهميتها بخاصة، لمرى ما  
يصور إليه المتفكرون وأدبهم.

فالكاتب عن أدب الانتفاضة يعني توثيقاً لها لأن للأدب وللشعر  
خاصة أهمية لا يمكن فصلها عن الواقع، فالكاتب لا يحق على  
أرض الواقع من خلال ما يراه من واقع سياسي دور الشعر  
الفاعل من بناء عديد موه يخلق حد معين تحصل لتوثيق اسم بها  
شعب يروح تحت بيرن لا سطر من من كتب من كتب من الترميز  
وهذا تغليب للجسيم (للأدب وصانعه)

وحينما نحاول الكتابة عن أدب الانتفاضة، فهذا لا يعني أننا سوف  
نكتب سياسة مجردة، وإنما نعمل جاهدتين في حل بعض تفاصيل معطيات  
شعب فلسطين بواسطة أدبه الذي أنتجه في زمن انتفاضه المستمرة

فالانتفاضة دعوة للحياة، بكل ما تعنيه تلك الدعوة من معاني،  
وهي لم تأت من فراغ، وله سكر تحمي معاشته للواقع، وإنما جاءت نتيجة  
كمعطيات وتراكمات طويلة أدب إلى بروز ما يجري، بعد اكتساف عمرها،  
فمثل هذا الأمر يجعل الناس يترقبون دور الذين يعايشون الحدث، فالميدوع  
الحقيقي هو الذي يعيش الحياة بكل عاطفاتها، حينما يكون مع انصاف مباشر  
مع واقعه دون زيف أو وهاء.



الشعب الفلسطيني لا يحسن أن يتكلم وقد تكلمه فأنه يعسد اللعبة،  
وها هو بانتفاضته قد تكلم وأفسد عليهم اللعبة»<sup>11</sup>

لهذه العبارة لم يكن عاماً، وإنما شمل المتلاعبين بمعبّر الآخرين،  
ورده من ثبات القايض على الجبر بكل ثقة مدسب طويلة فهو موقوف  
بتهجير الرمس وسوف تأتي ساعة الخلاصة إن في زمانه أو قيم بعد له  
كانت الانتفاضة بالسيرة لهم عاملاً مساعداً على الاستئناس بدم وراي  
جديدين فهو موقوف ومزموون بالانتفاضات التدريجي فالانتفاضة أحد  
بوادق لا نبذت لقصبة طال عمرها، بعد محاولات الأعداء، لدائمة لقتلها،  
وخلق حقول ومسوغات تكون أقرب لنتائجهم المراد

هذه الرواية للانتفاضة من قبل جميع مخرجيات جعلت كل جماعة  
تاريخياً، من قبل جعل يوم الانتفاضة «الاطلالة» نسبة من يراه يوم  
12 7 87، «نسبة من يراه من ذلك بعدد الناس من يراه» أن  
الانتفاضة مدعومة من قبل منظمة التحرير الفلسطينية على «نوع لمزيد  
الاحتلال وهذا من قبل من أساس أي ثورة منته منظمة ذات إلى  
رغوة بعض الثوب للظلم المسألة الحاكمة من كل من وجعلت  
الجندي المعتدي يثبث بانتفاضه العسكري إلى حد ما، فهذه «الثورة كانت  
تسير بخطى ثابتة إلا أنها معارضة، غير أن الخطوة الأخيرة (الانتفاضة)،  
ستمر حسب ثوابت وإبداع خاص، فقول الشاعر السوري (عبد الكريم  
الناظم) جاء متناقضاً مع ما تصبو إليه، حيث جعل يوم 25 1 1987 يوم  
الانتفاضة، وهو يوم لاتقصص بالطائفة الشراعية على أحد فصكرات  
العدو شمال فلسطين أي مقدمه في عملية الاشتعال المستمر وهي  
تصيده مجد الناعه الشهيد خالد أكرم أبطال عملية قبيلة افتتح ذراعك/  
قمك العربي فوق القمص/ قد في الليل نقيامه في الليل أحدى/ سنج  
ونت معادرات لأرض/ لحره إلى حلالك في الجنيل/ يا سلفي دون كاهلك  
ليجمل ذلك العبء الثقيل»<sup>12</sup>



هذه الحاجة، وهذه المطالبات من شاعر مموزي لعدائي فلسطيني، يصح ما لا يستطيع صعه الآخرون. تدل لنا التلمحة في الشاعر ومدى قوه الإيمان بالثبوت والحرية عند المواطن العربي، الذي كبل بقوانين وتنظيم بعيد عن ميوله وأفكاره، كي يمنح لعمل لجاد والقول لعامل في كثير من الأحيان بهذا الخطاب إقرار من العاقل عن العمل لم يعمل (لعدائي)، بهذه اللغة المفعمة بالصورة والبلاغة القرابية والمحملة بمصامير سياسية مرادة أقم في الليل أن قيامه في الليل / اجدي / صبح وبت تعدد الأرض الحرام، فمثل هذا لفظ يحيلنا لقوله سبحانه وتعالى ﴿لَمْ يَلِدْ إِلَّا رَحْمَةً﴾<sup>3</sup> وكذلك قوله عز وجل ﴿سُبْحَ اسم ربك الأعلى، الذي خلق نسوي»<sup>4</sup>

هذه الاندفاع بالحركة والعمل الصالح وبتسليم سام أو سيكاري، سيجد فعل ناعل من م صبح ' سياسة ' الشاعر يوقن بوشفاق ت. ما عجب به جبهه عن سائر هذه وجهة رؤيتها المكينة باللفظ الصريح بت لفظ 'سي حبب' الشاعر من حمته من أفكار وقباعات من محرر من لسان فدرس مع مندر، عدس على لعل على الرغم من قيوده الفعلية، إلا أنه استطاع اتحاد القرار وفعل ما يجب فعله ضد زمن بعيد

معدنية المانع هذه تؤكد عجز المواطن العربي عن تقديم أي عمل يذكر، وهذا ما حدث فعلاً، وهذا الأمر لم يأت به الشاعر تصريحاً وإنما جاء مصمماً ويشعب من السياق العام للقصيدة، إذ يلقي على كاهل العدائي ذلك لعم، (والحقيقة كذلك) لأن لعدائي وجد الصراع يصارع القوي وصرحه الشاعر ببر حبه مصر المله وبن كانت مفجعه، فهي بوصف لصوره عام للشارع العربي، على الرغم من قناعتها وما تحلف من بأس وجباط في النفس ولها إلا أنها صادقة، فتشورخ العرب كما يراه الشاعر

محيطه مغفوره من كل وبيس، مزابع العيظ لا تحلق إلا الهواء الخافق،  
واعتمه لميته لا الحقيقه ههنا ياساب العريس الذي لا يمتره شيء

ناديت يا أيها الثائمون

أما من جراد يلقم

كي يستمر الآن عرى هندي الدماء<sup>(5)</sup>

هذا الدماء لم يعثر يعقوبة الوجدان، وإنما الدماء الصادر عن يقين  
وعقل فاعلين، فصاحب الدماء هو الآخر يعيش حياة مؤلمة، فهو واحد من  
الجماهير التي تريد الإصلاح والحرية، إلا أنها تصده براقع شارعها  
السياسي، فتعني ما هي عليه من مراعات والاعتدال عن نفسه مثل هذه  
العبارة (ناديت يا أيها الثائمون) تعطينا نماذج فكرية بدلالات رمزية تم  
عن إيمان بشيء مراد به **ذاته** حيث أن هذه الكلمات وغيرها حيث ليظهر  
لصرع بين صديقين صديق هـ صرحت الشاعر (عاشق، ليلج والأحرار  
لديس برا، صديق حبيباً، لكن لا محبة، بهتة صديق الدور ن هتورات  
وجدانية يعيش مع كل في ناديت، حبه هذه أكل لشاعر يستمر أن  
يكون الواقع كما هو مع بقية المسبب ما يحدث وسيحدث، لا أنه علق  
بأصحاب سر شعري، هذا الأمر يوقه شاعر آخر ألا وهو درويش وبران  
بنفس متفاعلة مع الحدث، مستجيبة لطموحات وانفعالات ليس فقط  
بصوت مسرور دون شكر:

أيها المارقين بين الكلمات العابرة/ احملوا أسماكم وانصرفوا

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا/ وامرقوا ما شتمت من زرقه النهر

ورمل اللاكرة

وخلوا ما شتمت من صور كي تعرفوا

أنكم لن تعرفوا

كيف يهني حجر من أرضنا سقف السماء

أيها المارون بين الكلمات العابرة

أن أن تنصرفوا

وتلقوا أينما شئتم، ولكن لا تقوتوا بهتنا

لنا في أرضنا ما تعمل

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأول

ولنا الحاضر، والحاضر والمستقبل

فاخرجوا من أرضنا / من يوتل. من بهرا

من لمعنا.. من هلمتنا من جرحنا

من كل شي، وأخرجوا

من ذكريات الذاكرة<sup>(6)</sup>.

فهما نجد الخطاب مع العذر نفسه، وبصورة مباشرة شجاعة لا بكنائية، لأن لمخاطب هذا العذر لا الإنسان العربي كما هو الحال عند إبراهيم نصر لله، وهذا السماع والانسجام في لغة الشاعر، كادت لا نتحقق لولا عملية الاستحسان الفاعلة بين الشاعر والمخاطب الانتفاضة، وكأنه يصرح علانية بمصائبه وفتانات أشبال الحجارة، لكن مثل هذا الأمر جاء بمسحة ساخرة ومعاذلة، ومعارضة شبيهة بسم عن فكر وعمل بالصحيح، فالخطاب جاء مع العذر يدايه، حيث الطب المباشرة لرحيله، لذا جاء بصورة توكيدية (ان أن تنصرفوا، أن أن تنصرفوا) وهذا الأمر يبين لنا عملية

الإصرار على الثقل المراد (الرجل - الانصراف) مع التهكم من الآخرين حيث لا يريدون أن يموتوا على أرض فلسطين، وكأنه يرفض بقاء بقايا من بقاياهم. حيث تتحلل أجسادهم فتصبح جزءاً من التربة. لذا يرفض الشاعر مثل هذا الأمر، وهذا يرفض يردده الشاعر بسباق جميل هو هو مقدرة بين العدو وصاحب الحق (الفلسطيني).

صاحب الأرض أعمان كثيرة يستطيع القيام بها، فعلاقة لود قائمة بين الأرض وصاحبها، لأنها مبنية ومستهدفة، فالمصري والخاصر والمستعبر كلها مجسدة لصالح الأرض وصاحبها (الفلسطيني)، وكذلك بداية الحياة والاستفرا كان على أرض فلسطين أولاً صوب الحياة (الاولى) فعملية سبيل لا من هي منه، فيه شعريه حده بهي تمثل لحقول الدسورة (الاولى الذي لها والأخرى حده من به ساجدة لأن لشيء الذي يحدد عدد هو ثمرة من قبل من سبيل به مع اعدو شيئاً سوى قوة بحر صوته البحر كد يحبه من هي في كتابة عن الوهم لا في لا سوية لا طبع لا راحة سوية في هذه التي سيأخذون لا لا حذر لا مرسية في البحر مقدس والبحر وهو يحسن عدة من الجبل فقد يكون زمراً للعطاء أو للألم وغير ذلك. لا في بعض السعة هو لمرور لمرور للبحر هنا. حيث السعة غير المحدودة هي الذهني، كي يأخذ الشيء الكثير من الوهم. لهذا أعدمت امتيازات اعدو حتى في لغة الشاعر وشعره.

فقد تناهت البظ وأصبح لكل شاعر رؤيته، لكن جميع الشعراء، تقريباً كانت وجهات نظره وحده، وإن اختلفوا في أداء التعبير في أداء درويشاً ضمن موقف العدو عانياً، حيث الرجل والأحد من رقيقة لبحر (لوه) في يشاؤون إلا أن مسيح القاسم جاء صوته مبشراً وفاعلاً أيضاً، بمباشرة وصرخته لعاطلين مع قلة الرموز المثقلة لنعمة لشاعر في قصيدة

«الموت ولا الركوع» فهو من خلال هذه القصيدة يعمل عمل المديح الناجح، لكن بلغة شاعرية تحمل في ثناياها موسيقى تحريرية انتقامية فيقول

تقدموا / بصيح كل حجر مفتتص / تصرخ كل ساحة من غضب /  
بصبح كل عصب لموت / لا الركوع / موت / ولا ركوع / تقدموا ها هو ذا  
نقدمه المعيم / نقدم المريع والديع والناكل / والمجد / نقدم حجارة  
لمازل / تقدمت بكاره لساب / تقدم الرصع ولعبر / لأرامل / تقدمت  
أهوب جبين وسابلس / انت سوفد لقلب صلالة / لشمس ولبحور  
والتراب / تقدمت نقاس / لا سمعو / لا نفهموا / تقدموا / كل سماء  
فوقكم جهنم / وكل أرض تحتكم جهنم<sup>(7)</sup>

المبار، المرحوم هــ ن سـ ن سدي الهيم سوفد لقلب، فهو لم  
يعر أهمية المحسنات البلاغية والديبية، وكذلك لم يحسب في حق صورة  
وشعها برسر بحر لأخرى من شعـ ن سـ ن سديس حباً، فمثل  
هذا الصوب برت سدي ذات طـ المصمى اتحاد بلاد أرض الانتفاضة،  
حتى يرى من مقدمات محبة صديت معركه موصية أحد حبرها أنفعلي  
في شعر الناس من هذا الأمر لا بعد صـ ن سـ ن سدي الشاعر  
(اللغة) وإنما هو يسوع حر من سابع الانتفاضة التي جعلت يرى حياة  
جديدة معايرة لحياة كانت أو سول تحدث.

ولواقع أن كلمة تقدموا وهي الصورة المحورية للقصيدة ليست كلمة  
عادية لتداولها، وإن كانت متداولة بشكل متعب للظن لدى  
الناس، لكنها رمز للحياة، حياة الناس في زمن الانتفاضة، فالقدم يعطي  
الحياة لاستمرارية الحدث للانتفاضة التي توفر للناس رؤية جديدة للحياة،  
والشاعر يكرر مفردة (تقدموا) وكأنها ناموس يدر ليجمع الناس في  
سوح الرغى

لنا استطاع كل من درويش والقاسم أن يرتععا مقام الحدث إلى درى

لم يبلعها شاعر آخر من قبل، وإن تساوت بعض نجاحات لشعراء مع نتاجهما، فكل منها يرسم صورة فاعلة بالأمل ومباشرة يعجز حديد، للجيل المنعص الجديد، من هنا يسدّد الدور الفاعل لدى معيّن له القاسم في عملية الإدراك إذا «يتعد عن تعابيس العملية للشعر لعهد لواقع وتصويره، لذلك لم يجد الإنسان لبساً في التلقي وهذا طابع قصيدته الغني، حيث قصصه في خلق صور فاعلة ذوي عقيد أو طموح، يثقل على أي سامع فهم المصير المظروعة، ليبان ما تصبو إليه حوس الناس، فمثل هذا الأمر لا يعنى تعبيب العقل لدى المرسل والمستقبل (الشاعر والجمهور)، فلهذا الواقع أو للاتصاف الفاعل مع الحدث فاعل حوس وامتدح بشكل طريف سببه «مهرته حور صبي» كذلك بدليل دوره وميرته الكبيرين لشعره من «روبيعة» - «برص» - «كس» - «سبح»، ولكن شرط الإدراك الحسي»<sup>(8)</sup>

ويذكر كيف أنشده خبيب لتفاعله مع الناس ويتفاعل الناس معها، بعدة طرق - «سبب» - «مقدّر» - «تسبيح» - «سكون» من معجزات سبب نجاحه حيرت الغني من هذا «تسبيح» «سكون» «دروس» (وهو في وسع الشعر أن يجدد إنتاج حياته بغير هذا الحيق وبغير هذه الأذن... وبغير هذا الاتصال؟ ليس مقياس الشاعرية أن يقرأ لشعر - من وضع هذا المقياس؟ بل أن يسمح أن يثني - وأن يعاد إنتاجه على مستوى علاقة...»<sup>(9)</sup>

فندرس الشاعر يعترض قول من يعتقد أن لشعر خلق ليقراً، مهد الأمر ليس سهلاً، لذا نقول إن شعر الانتفاضة أو الذي قبل في رمها وجد ليتفاعل مع الناس والناس معه، كل حسب مقدرة تفاعله.

لذلك لا نريد القوص في صاهية الشعر وخلقته وأهدافه، وإنما نريد الوصول إلى حقيقة غير تلك الحقيقية وهي أن شعر الانتفاضة عتد على

عجبه باشبا، قد لا تنوم في أشجار أخرى مثل البساطة في التعبير والوضوح بالرواية وسرعة التناول في لاسي وغير ذلك. وقد الأمر جعل روية لباس للشعر تأخذ مساراً حر إلى جانب الرواية الأولى، فالجميع قد يوقن بأهمية توصيل صورة الواقع ولحدث لباس كافة. في كل زمان ومكان، فلا يزال ولتعيد استبعاد تقريباً فيما يخص أبعده الصلة مع الحدث (الانتفاضة) وأما ما يخص الشق الآخر من المعادلة فربما يرى وليس لغة باقية ودعلة بنهكمها السياسي والسحرية المره لني تحترقها من الأحرار (الذين لا يصنعون شيئاً) بينما المستصون يصنعون أشياء كثيرة، لهذا تعود إلى لغة إبراهيم نصر الله مرة أخرى لشاهدنا وهو يعاطف لمدسة الحربية رمزها عربي واستطاع عربي والمحتس، ليعطي صورة ما به سر للجميع لانه لباس لباس فهو بريها صدي العصور لا يعبأ بأحد عن له فله حصة، بلاب لا؟ من الحدث إن كان ذلك متصلاً إلى غير.

سقطت مدن وعواصم / لكن ثأتنا لم يزل صيفاً.

في كل هرس له ألف قرص / ويصعد في كل يوم علي

ومن دمتا منشداً مندا / أخى جاوز الظالمون للدي

وانتظرنا انتظرنا / فلاحق ذلك الجهاد

ولا حق ذلك الذي

إن «مو» ما تعبته هي المواجهة الحقيقية التي يلعبها بين السطة والمجهور. بكل أشكالها حيث تجسدت هذه المواجهة بكل مقتنيات الحياة وشاكتها. إلا أنها تلويح بلورة صحيحة وباصحة عند الشعر «المريض» للحرية لا شعراً (المدح والقدح) فالشعر لها بريها تحمل المردوح، وقد لحدل أصبح بصاعده العصر بياغ ويشري من قيل تجار الحياة، له فحشر

نصر الله هنا قد ساهم في خلق وتصوير هذه المعاناة، وهذا الوضع لا يهتف على الأرياح. هذا التصوير قائم على وعي بآه من الشعراء وجمهورهم. فالجميع يؤمنون بالمواجهة الحقيقية بين المثالي والمأساة والمأساة لا يمكن فلا يستطيع المرء الانسحاب من ماضيه، فالإنسان الواعي هو الذي يحتوي هذه المواجهة للعائلة بين الأجداد، ونحن حينما نحكم بهذه صلاحية أو أهلية لموقف المواجهة للعائلة من جانب الكثيرين والمثاليين، نحن لا نضع إلا ما نحسنه ونزاه.

فالشاعر هنا يذكرنا بالانتظار والعودة التي طالت سمعا عنها أو عاصرها دعائنا وأحاديثنا. كمن تكون العوّة والصحة حيلة عدم الهلاك. فالشاعر شعر عن معنى عدم اليقين، فبعد هذه مقلته نجربا عما جرى ويجري. فنحن من وعوّة نحن هذا الشرط، نحن من الأمر شيئا، لأننا نحن في هذا كمنة الله في هذا مصطنع، نحن الكس قتبنا له بل منبه، هذه ثمرة في حتم الله، سيد وسيد ومشارعا وعارفا عن رثا. فنحن من هذا في هذا حال رثع مواقع الذي يجعلنا نؤمن به. هذه العدة المتعددة نؤمن به. هذا يؤكد تفهم الشاعر الصريح عندما يصف شظفا من بين شاعر عربي يستجد بأحبه ويريه الحال المؤلم (أخي جاور الظالمون المدى) لأن هذا التجاور لم يجد الردع الفاعل لذا طال انتظار الجاهل بهذا يكون ليس لظن بصورة مؤلمة (سظرفا، سظرفا، سظرفا) فالانتظار جاء بصورة تأكيدية (ثلاث مرات) هذا التأكيد يردده بقبصا لموقف الشاعر العربي عند قول

### أخي جاور الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفدا

وهذا المعنى الذي جاء به لشاعر لم يدم طويلا، كونه لم يرد إظهار حال القبص دور وضع حل مناسب، عما أن وضع صورة الإنسان



العربي ومدينته حتى جاء بصورة الإنسان الذي يشتبه شيأ، وهذه الشهوة حددت المعالم، إذ لم تترك عائقه، فهي ليست بعيدة المال، لأن رؤية حبط من الصور (الخربة) (التفاعل) بهتت باسم لبلاد فعلاً، يعبر وجه الحقيقة برسته، حيث الشيد لم يكن مقطوعاً عن الأمل، أو لم يكن مطلباً ليومي الإنسان نفسه، وإنما هو مطلب انقلابي يريد لشاعر ليغير الحياة رأسها على عقبها، فالشهوة تبقى معلقة حتى تداعى كل المخرج التي بقيت في حياة الجميع (الدم والشاعر) عبدها لا يأمن من وجود وحول أو شعارات رفيع بعيداً للمحدث المتواصل، فالشاعر يتجارب بهاجسه خلسة يغتر الخسوسة مع الانتفاضة، لكن يريد من طاعة الوعي لبيدته لعرضه جيد، وقد نجح شعارات بوبلته ككتاب رسميت ليرجع دعاه ذكره مسافة، فالانتفاضة صيب من لا يثبت لسي دعت الشاعر أن يرفع من هذه سمعته، لأن جيد، ربما كسر من شعراء العربية معاصرين والشاعر القشتلاني حاميته حيث بشعارات السباسبه مباسم بذكره ملاصق شعراء، لأن هذا الحدث الانتفاضة، قد رد من شعرة ثوبت بنى لأحرس من هذا يريد إبراهيم نصر الله في القصيدة نفسها:

أرى ما أرى من موات/ طعالب تهفاج زاباتنا ونغني بنادقنا المفترقات بيوم  
الظفر/ تشبهت أن يهب القراب ليصعد  
من وحل علي الحفر.

فالشاعر بهذه الصياغة قد تبرأ من لغة كانت مشاعراً شعراً «  
سابقاً له، فجاءت البراءة» بروع من التهكم والسخرية والرفض لما قيل كما جاء في قول الشاعر السابق (أخي جاوز الظالمون المدى) أو غيره من شعراء العربية الذين تمجحوا بمفرداتهم صوراً راهبه وتفاعل مع الحد

العربي أو متصفة حبراً بالقول لعربي. فمثل هذا القول (يأخذ هذا الشكل ليكون مبروراً للحياة)<sup>(101)</sup>.

وهذا الأمر الذي نقر به، يدحض الرأي الذي قيل عن الشعراء الفلسطينيين الذين خاؤوا بعد إبراهيم طوقان. إذ لا يهيمون إلا من لأين وليأس وهذا الرأي جاء به الباحث عمر فروج جيسا قبل أن غالبة شعر المقاومة ما هي إلا تعبير عن إنسان فرد، يعتبر أنه مهمل مظلوم<sup>(11)</sup> فمثل هذا الرأي بجانب كثيراً دقة لصوب في توجهات شعر المقاومة وإن وجد ملامح لحزن والأسى والهز وغير ذلك من مقتنيات بيئة اللأس إذ جاز التعبير إلا أن اشعر في من الانتفاضة كان بشكل حرفة ذهبة صاحبة، كاسفة بنوع عرس. هذا بيت من بيت سبسي ربحا من باب المباح كسب الأور سبسي لكن إنسان يعرف نفسه إن لم يكن قد حبره من نسل هذا شكافه لبحر سبسي لاسف ما هي إلا بيان لمعان، وحقيقة سب - لشهاد سب يثوب منها الإنسان على معاناة الموت معاناة روية<sup>(12)</sup>.

إن مثل هذا يجدد شهرة أعية في خارجه لأسس فلسطيني، وهذا يحدث بالمواجهة للواقع المولم. بالخروج على الظلم، ومخاطبة فيرد العتاة ولعاسدين حتى يرى الإنسان أرضه كما يريد أن تكون أو كما تشاء، أن يكون. يعلم الإنسان بأعلى مينة «يوم ترفعي الأكف في قريتي فأرى الأرض كلها وأرى قريتي كلها تلفت من حولي لتأخذي في لطريق الذي أريد»<sup>(13)</sup>.

وشعراء الانتفاضة كما هم شبالها مطوعوا محضين ليقفوا في الخندق معه لدي سباء الشعب ليكون منطلقاً له. كي يبقى على كرمته فالإنسان لا يعرف نفسه إلا بمدار ما يصح عنه وإنما إن يظل مدعوراً وإنما أن يجعل غيره مدعوراً<sup>(14)</sup>.

من هنا نشعر بحدس كبير، وكأن الشاعر العربي يجعل معردياته  
 بدأً للأحرار الذين يحرقون مجرى التاريخ حسب أهوائهم وما يبغي عليهم.  
 فهو وإن رسم بكلماته أجواء الهرمبة إلا أنه يجعلها بمناس أحاسيسه وهو  
 يعاطب ويسجي لوطن. لأن كل شيء يأتي من جهة الوطن يحمل سلاماً  
 وأميات حتى لريح أصبحت فاعلة، وتجاوبت مع ما يهيموا إليه الشاعر

كل الريح تهب حاملة سلامات الوطن

والعالمون إلى المعارك مقلون

ترمي الشواهد والتضائيد خطوهم أهد الزمن

وتظل تعطيههم بشارات الرياح المرطة

ودؤى يوارها الحوارة، تظل ترقبهم

على كل الديونهم مهلة<sup>(165)</sup>.

هذه علامة سامة سقطت من رطبته يهيم عليه حسد' يا عيت، هذه  
 العلاقة بين بعض بعد وبعد كثير في بعد فاعله بين هذه السياق  
 نجد لشاعر بعد بعد مع ربح، جعل سداعه مع حده يكن الذي  
 يقر قصيدة لشاعر نفسه بعد نفسه أمام لغة جديدة، ويعاير  
 جديدة هي غيرها سابقاً، فالشاعر متفاعل مع حدث الانتفاضة تفاعلاً  
 عميقاً ويرى روحه معلقاً في هذب عبور العارمن الموصوف والذي لم يدع  
 لعدم لحظة إلا وحلو جولة للزيارة والمصارلة فيقول عبدالرحيم عمر

في الدرب مضجع / وإذا قلبي يسيل على خفاف

خذي معك / يا حاملاً قرحي الجبسي مشاعلاً

في هرس شعبي / الأرض والأشجار والنجم العلم

بكل دوي / راحت تبارك مخفكك / ما أروعك<sup>(166)</sup>.

فمصيصة الشاعر هنا لا تحمل جانباً فصحياً أو فكرياً غائماً، وإنما تحمل الشفافية على مستوياتها كافة، كي تعبر عن تجربة صادقة، إذ مثل هذه التجربة تؤثر في مستويات عدة من أبعاد المجتمع، لذا يرى عشقه للوطن يتفاعّل تدعلاً واسعاً حيث تسير المشاعر والأفكار مع من يبسّر أسس قوية لشخص من بعدها الشعوب، كي تستشع لعيوم ويصير الموب حياة فاعلة من أجل الوطن لأن أرض الشعوب لتأثّر تبيس لمعايد وتدبم رائحة الأريج المسبّح من الخراج. والشهداء حروف شاهدة من هجذبات الوطن للفرس وهو يلتحف صورته الخيالي من أجل أن يبسي الآخرون أبراج الحياة.



### الهوامش والإحالات

- 1، مجلة الترجمة، العدد 47-46، آذار و آب 1988 - صفحة 224
- 2، مجلة الترجمة العدد 47-46، آذار و آب 1988 - صفحة 193
- 3، سورة المزمل، الآية 2
- 4، سورة الأهل، الآية 2-1
- 5، الكتاب العربي، العدد 23 السنة السابعة، 1989، صفحة 42
- 6، الشعر - العدد 51، 12 آذار (يوليو)، 1988 - صفحة 7-6
- 7، مجلة الهلال، مارس (آذار)، 1988، صفحة 21
- 8، عثمان، صبيحة، دور ثنائية في الفلسفة العربية، دار لغارف - القاهرة، صفحة 184

- 9) محمود درويش - قصصى عاماً بلا حدود، مجلة اليوم السابع، باريس، 22 حزيران 1986 - صفحة 15
- 10) فوزي كريم، محمد شروق مسعيد - ب 1976 - صفحة 16
- 11) مجلة الحوادث، سبب 56 - د 1971
- 12) إيلي حايي - تشيد لكرمة - مجلة الأناضول - عدد 101، 1969، صفحة 144
- 13) سهيل نواردة - زغرودة الأرض - مجلة الطريق - عدد 91، 1970 ص 107
- 14) فراتر دوسون - معديرو الأرض - مرجع جسد أنثاسي - د ر مسعيد بيروك - د 1966 ص 26
- 15) عبد الرحيم عسر، أغاني الرجل السابع - دائرة الثقافة والفنون، عمان 1985 ص 46
- 16) عبد الرحيم عسر - مجلة الجامعة عدد 341، عمان - الأردن - ص 70

## المصادر والمراجع

- 1، القرد، نكرم
- 2، إبراهيم نصر الله - الكاتب العربي، عدد 23 السنة السابعة 1989م
- 3، إيلي حايي - تشيد لكرامة - مجلة الأناضول - عدد 10 - 1969م
- 4، صبيح القاسم نهلال - العدد 34 السنة 95 تموز برلبر 1988م
- 5، سهيل نواردة - زغرودة لأرض - مجلة الطريق - عدد 9 - 1970م
- 6، عبد الإله بلقزيز - مجلة الوحدة العدد 47/46 تموز اب 1988م
- 7، عبد الكريم لناعم - مجلة الوحدة العدد 47/46 تموز اب 1988م
- 8) عبد الرحيم عسر - مجلة أغاني الرجل السابق - دائرة الثقافة والفنون/ عمان/ 1985
- 9) عبد الرحيم عسر / مجلة الجامعة العدد 44 عمان - الأردن

- 10، عثمان أمين - رودة الخناثة في الفلسفة العربية - دار الحديث - القاهرة
- 11، عمر فروخ - مجلة الحوادث اللبنانية - 26 آذار 1971
- 12، فرستز فانون - معقلو الأرض - ترجمة جمال الأناسي - دار الطليعة، بيروت ط 2 - 1966م
- 13، فوزي كرم - مجلة شؤون فلسطينية اب 1972م
- 14، محسنة درويش - خمسون عاماً بلا لوزكا - مجلة اليوم السابع، 22 حزيران باريس 1986م
- 15، محسنة درويش - مجلة شعر عدد 51 سنة 12 آذار يوليوس 1988م

\* \* \*

ANCIEN

### 1 - صدر مؤخرًا للدكتور محمد

العصري، أستاذ التعليم العالي وصاحب الإسهامات المهمة في التأليف والترجمة والتحقيق، كتاب من الحجم الكبير (أزيد من 500 صفحة) عنوانه

«البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها»<sup>1</sup> والكتاب عمل يستهدف حسب مؤلفه كل من يعانى إشكالات تحليل الخطاب من مرصده المتعددة؛ ولذلك فهو يحاول الجمع بين البعد البداهي والبعد لتأويلي، سعياً إلى أن يكون كتاباً مرجعاً في بلاغة العرب، من أجل الربط بينها ولكن من حيثها وتعبيرها، يستكشف سرياً الكبرى

فهو عمل يسكب دية المؤثرات بشكل يقلل من قيمة الجدل حول لأحد لعرب الأثر جوي من بعده عمر الفاسم له به وخاصة مفهوم النصوص، فقد من شأن تحكّم دافع من ثلاثة لعرب حائلاً منه منحصراً من حيث موجه لكونه سائلي عن سجعين وينتهي إلى أن لبلاغة عربية أوسع بكثير من اللسان الصبي الذي حشرت فيه حين حُكِّمَت قراءة واحدة هي قراءة السكاكي ثم المرافق.

ويطلق من أن كتابة تاريخ لبلاغة عربية مسألة ملحة في وقتنا الحاضر، من جهة لقفه الدراسات في هذا المجال، ومن جهة ثانية لتعير لمعطيات والإسهامات والاسئلة، فمن اللازم عادة الكتابة كلما تعبرت شروط القراءة وظروفها، فالخاص يعني الخاصي بقدر ما يعتني بمحاوره والماضي نص مفتوح للقراءة على الدوام.

ومن هنا بطمح إلى أن يكون خطوة في السعي لكتابة تاريخ شامل لبلاغة العربية، مستشراً لمعالجة الجيوبية العنصرية لجذوها في اسس طرح

الأشياء ومفسير المعانيه، ومستعلاً من جهة أخرى بعض مقترحات جالية السلفي في بعدها السارحي فهو عمل يقده قراءة تركيبية تصمد النظر الشمولية وتوسع المجال للتحليل والتأريج لئلا يعجزوا وتحاول أن لا يكون الخطاب لحديث عاتقاً بسد الطريق بترسانة من لعتاد لفظي الذي يعرقل السمر بل أن يفتحه.

انته قراءة تتلاقى كثيراً من القصص الذي شاب الدراسات البيوية لخصر والدراسات التاريخية التحقيقية الوصفية غير الوافية بالصور الداخلي للعلاقات القرآنية وما تحمله من تقاليد وتعارسات. وبهذا فهي قرة تسمح بمراجعة مفهوم البلاغة المفسر لم تخط بعصر السكامي، وسمح بتدليل برصده بلاغي من منهجية البنية بربحية جديدة، لم تخطه بعصره من حقله من سامية لاسم «الإنسانية» من حقل رلها بأحرده تجاوراً ومعارضة رصدية رصيح حبر بعدد الدراسات البلاغية وتاريخ الأدب، التمدد أي بالحركة، لدرج حول المصير في عبه وعمقه الإنتاج

2 - سطو هذه بفر من من من معدده مذهب في سادة لبلاغة لعربية ونظورها وتقسيمها إلى عوامل أولية وعوامل مساعده أنب العوامل الأولية فهي تعلق بمصنوع داخلي وخارجي وينعكس لداخلي بما تم إيجاده عن طريق تامل النص لشعري بواسطة الملاحظ والاحتياط الذي وهذا عمل بلاغي ينبغي يمكن تسميته ببلاغة المصنوع لكونه ترصده للملاحظات وتجميعها وتسميتها دون اهتمام بسن نظري، والدرجي شج عن عملية التأليف العملي الذي استهدف تقصي اللغة والفكر وترصده الدين. أما الموائل المساعده فتعني التفاعل الثقافي ودحول الثقافة العالمية عن طريق الترجمة والاطلاع المباشر، وكان لذلك تأثير في بداية المشاريع وطرح الأسئلة وفي حصار البناء، وكان الدين أيضاً أحد العوامل



المساعدة في إثارة تساؤل البلاغي، إضافة إلى أن المواقف الخديبة حكمت بصورات البلاغيين، دون أن نسي أن البحث في النحو والمطو قد أدى إلى إثارة الكثير من الأسئلة البلاغية وصار فيما بعد دعامة للبناء البلاغي. ورى هذه القراءة أن هذه العوامل، إضافة إلى الملبسات التاريخية قد سارت بالبلاغة العربية في مسارين كبيرين مسار لغوي ركز على القرآن والشعر ويمثل في درسات اللغويين والمتكلمين وأصحاب البديع ومسار خطابي أطلق من الجاهظ وكانت له امتدادات تصل إلى حازم القرطاجني

وهكذا نخلص هذه الدراسة إلى أن البلاغة العربية سحوراً بشير لدخلة من جانب من حيث سمور، سمعت لمن حب سمور يظهر أن تشعب المصنفات: المصادر، المصادر، المؤثرات، والمصنفات قد تبيّن تنوع الأسئلة والمسائل. لذلك فقد جعلت الدراسة «الغرض» منطلقاً لبعضين الكبيرين لسمور، لا أنفي أن هذه التقديرات قد أحدثت على حد سواء العراية والمصاحبة. ورغم سلامة هذه المكوّنات في الحفظ لا ينبغي أن لا يمكن رصد مواطن هيمّة كل منهما

(١) ربط سؤال العراية والاثرياح والبديع بسؤال الشعر واختياره ثم طرح في سياق وضع النحو بالنظر في «توسع» النعمة بترجمة المجاز ولضرورة، ثم عولج بعد ذلك معاملة خاصة في إطار لتفريده من خلال تأويل المشكل. وذلك كنه من محاولة البحث عن صياغة تجمع أطرافه من خلال تأويل المحاكاة الأرسطية إلى «تخييل» و«تعبير» وتوظيفها في قراءة الشعر العربي

(ب) ارتبط سؤال المناسبة المقامية التداولية بالبحث عن معالجات إبداعية خطابية من جهة، ومن جهة أخرى بملاحمة العيادة لتقصّد صمم

نظرية لظم الإعجازية، وارتبطت من جهة ثالثة بالبحث عن بلاغة كلاسيكية ذوقية تقوم على الصحة والمناسبة

3 - في تاريخ البلاغة العربية، يتحدث الدكتور محمد العمري عن مرحلتين: مرحلة الاستكشاف أو الأصول، ومرحلة بناء النماذج أو مرحلة لامتناهات. ولا يمكن الفصل بين المرحلتين، لأن المسارات والتجاذبات التي تطلعت في المرحلة الأولى ستمتد وستتطور في المرحلة الثانية

يمكن القول إن سؤال الشعرية كان حاصراً منذ البداية، إذ يكفي أن يستحضر الاتساق الحاصلي من نقطة انطلاق بين البلاغة ولقد بحث يمكن القول أن بلاغة مكون من مكونات نظرية بديهة سر: من ثمرات الملاحظة النقدية الأولى

فقد بدأت لا يكتفي هذا على خصوصية شعرية وكان هناك حرص من طرف المثقلى على توثيق هذا الخصوصيه وهذا ما ساهم في ظهور محاولات لتدريج البحث على غلب الأثر من التمسيد الشعري حسب معايير بلاغية كاشفة في سر خصوصيات بديهة بديهة ولعبت عملية استكشاف وتصنيف المجازات دوراً كبيراً في التمييز بين أصناف المجازات وفي استعراض مجموعة من المقولات البلاغية، وهذا ما سيسمح فيما بعد بتشكيب مستقرات الدراسات البلاغية ولا ينبغي أن نسي أنه كان لوضع الشعر يد في بروز حديث مسطّر يقابل بين الشعر والكلام من حيث البنية المسابة وهو حديث يعطي لشعر ما لا يعطي الكلام من حرية التصرف في البنيات التركيبية والدلالية كما لعب علم الكلام، في إطار دفاعه عن النص القرآني وبيان وجه عجزه، دوراً هاماً في تطوير مبحث المجاز وفي تأسيس مبحث بهم بانسجام النص القرآني، وهو مبحث لم يجد متفاداً في البلاغة العربية ولا حذال في أن الاعتبار

الإعجازي كان أهم الخواطر التي وقعت إلى البحث عن جواب للسؤال. ع  
لدي يجعل للكلام بليغاً ويجعل بعض الكلام ابلغ من بعض؟  
لكر في مقابل هذا الأصل الشعري، كان هناك منذ البداية أيضاً  
أصل تدوولي يتمثل في مشروع لجاحظ وأساساً في كتابه «البيان  
والتيبين».

لقد حاول لجاحظ صياغة سق سيميائي في ضوء الهجوم المظنفة  
الإتساعية لعصره غير أن هذا الإطار السيميائي لم يكن هو موضوع  
كتاب لجاحظ، موضوعه هو الإتساع ويظهر هذا في كتابه الذي به يكد  
يستفي من تعريف البيان باعتباره، فهما، انهماكاً بالسانن للعبية وغير  
العبية حتى قد يصح كنهه بـ «كلمة بلاغة موكرة عن مفاء» وهذا يقابله  
مرة أخرى فيحدث عن الخطابة كمرادف للبلاغة.

واحدة لا يكف جاحظ عن وصف حبورها في محارلة أرسطو.  
مجتمع عفاش تروى بـ «أراء» علاقات لا يباح بالتفكير والاحتمالية بشئ  
صور الدلالة بغير لاجب من خمس سبل منه من عقل ابن  
وهو وكثر على الجوانب والوظائف التي لم يركز عليها لجاحظ

وهناك أصل آخر مساعد يمثل في لمرنة العربية للبلاغة  
اليونانية وهذا يطق ليحدث من نقد العروبة لسانده القائلة بأن العرب  
لم يفهموا كتاب «فن الشعر» لأرسطو فالأمر في نظره يشير الأسئلة هل  
لهم هو لتطير مع الآخر؟ وهل التأثير هو إعادة إنتاج المفاهيم الأصلية؟  
ليس الحديث عن لتأثير حديثاً عن الاحتمالات؛ أبعي الانطلاق من  
منطلق قرائي أم من مطلق توثيقي؟

لقد سـُـعديس عمل أرسطو من خصوصياته المعينة اليونانية وتم  
بسف للمفاهيم الكنية وإمدادها بالأمثلة لعربية وهذا ليس صحيحاً  
بالسمية إلى كتاب أرسطو في الشعر فقط، بل وبالسمية إلى كتابه في

الخطابة بهذا الكتاب دُعُوْ معلوماً كبيراً في بلاغة العربية هو مفهوم الاعتدال وتأسيسه لتحقيق للوضوح والمصلحة لتأجيله عن حدٍّ ذي من الإغراب بل قترح العرب ويؤثروا معلوماً جديداً مفهوم مُستولي. لهذه الوساطة بين الانتقال والإغراب، وهو ما لا نجد عند أرسطو.

فيها أصلان أساسيان الشعري والمدالي، سيج عملهما مداران بلاغيان أساسيان البلاغة الشعرية والبلاغة الإقناعية، قد يحتملان وقد يستصلان، قد يتضارعان وقد يشارل الواحد للآخر دون أن يحتج تماماً لهم أن الأصول وجدت لها امتدادات، لكنها امتدادات تتطور وتتأسس شيئاً فشيئاً.

ففي شرح من فلاس عسكري يمكن الحديث عن محولات الأولى لهذا بلاغة عامة من بين الحائضين ويمكن عتب كتاب نفسا عتب أول محاولة بشرية صياغة شعرية لرب، ثم، ساعد ساعد الخروج بصيغة عامة لجميع 'نظم' ونرج من مبادئ البلاغة العربية نقد حاول طرح بين مقام 'أعجب' من 'نفسا' كد من حد عند لحظ وبني الصور ليدرسه بعينه من سركلا، عند تقطع نظره من حد، كما هي عند ابن المعتز غير أن طموح العسكري لا يسمح بإدراجه ضمن السدادج الكبرى لكونه أقرب إلى التطبيق منه إلى التأسيس على خلفيه وروية مستجيبة

أما مشروع قدامة بن جعفر في 'نقد الشعر' فهو يشير مؤل لشعرية إلا أنه يعتمد سقياً بديراً شكلياً يفتقر إلى تحديد المبدأ الشعري أو السرك كما ساء القدماء أو الأدبية والشعرية كما عند المحدثين في عصرنا

وعد لعبت الاعتيارات المذهبية دوراً كبيراً في ظهور تصويرين متعارضين للبلاغة هما تصور عبدالقاهر الجرجاني وتصور ابن سنان

تحقيق الأول يبحث عن أسرار اللعنة ويدافع عن طبيعته المنظمة للكلاء. ويؤسس تياراً يقول باللعنة في المعاصر. والثاني يبحث عن سر العصابة ويؤسس تصوراً على صورت ويسبي تياراً يقول باللعنة في الأصوات. ويعيداً عن لاعتبارات المذهبية، فهذا المشروع متكاملاً، وهذا ما انتبه اليه حازم القرطاجي.

لكن إذا نظرنا إلى مشروع كل واحد منهما، نجد أن مشروع  
عبد القاهر الجرجاني يراجع بين العربية الشعرية (السرار البلاغة) والمداينة  
لنفاوية (دلائل الاعجاز):

و عن عبد الله بن مسعود قال سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : « لا ينجى من النار رجل حتى لا يكون له عمل صالح » .

والاصحاح بين الكتابين يكسّر في المدح والذم، فمدح الأشرار  
وإيوانه هي لتجليل ومدح للذات وإيوانه هي لحر والإعجاب بالمعصوم  
لواسم الذي يطرح علاقة المعاني بالمقاصد.

أما ابن سنان فهو يمثل حراً محاربه لصياغته مشروع اللبلاغة لصوته ويمثل أحسن صورة للبلغة في مفهومها الكلاسيكي أناته الخطاب وصد البداية يمكن أن سجل أن ابن سنان انتقل في كتابه «سر العبارة» من الصوت إلى اللفظ إلى المعنى. أي أنه ارتاح عن المفهوم الصوتي الصرفي شيئاً فشيئاً حتى قال بضرورة فتح الباب للمعنى

الأثر مركز هذا الكتاب هو لخطبات التداولي الماحم الذي يصل

ويوصل بدقة ومن أجل ذلك تقوم البلاغة عند ابن سنان على أربعة دعائم رئيسية

1 - **المحافظة**، وتعني احترام الأعراف والسنن اللغوية والاجتماعية والعقيدة

2 - **الاعتدال**، وينقسم إلى مستويين: مستوى يتعلق بالانقياد في التبديع ومستوى يتعلق بمقايير الحقيقة ويصرف في العلاقات القائمة أو المنظومة بين الأخراب أثناء عملية الأخراب أو النقل لدلالات

3 - **الاستيعاب**، ويعني ضمان سحاء الخطاب على المستوى الدلالي المنطقي وعلى مستوى الموضوع والمحتوى

4 - **التناسب**، وهو صرف إلى وجود طرفين متضادين، غالباً صوتياً وتم بحسب سبب تدلّس بمصطلح سبب تناسب لغوي ومصطلح التوازن

أما لسكاكي في كتابه «مفتاح العلوم» فقد فكر في شيء اسمه علم الأدب ثم كشف به تركيب بين علوم اللغة والمنطق مكن بمسئته علم المعاني والبيان، ليستهي إلى أن هذين العلمين هما البلاغة بمعناها

ولكتاب ليس مفتاحاً لكل العلوم، بل هو مفتاح لعدم واحد علم الأدب، والأدب يساوي عنده لخطاب السليم الساجع ومن هنا يتحدث عن علم الأدب الذي جاء «نصراً مكرراً» لما يسمى اليوم علم النص

إن بلاغة لسكاكي تقع عند تقاطع ثلاثه ميادين متداخلة ومتداورة هي نفس الوقت النحو والمنطق والشعر فعلم المعاني لديه يستعمل المفاهيم والمصطلحات النحوية في وصف الإجراءات التركيبية لشي تنطلبها ملاحه الكلام للأحوال يحتاج إلى لتحديد المنطقي للمفاهيم أما

البيان فهو يستمي إلى جوهر المعطيات الاستدلالية ولذلك فإن تنوع  
حوص تراكيب الكلام في الاستدلال ضروري لكمة علم المعاني

إن البيان يقع عند السكاكي في منطقة ما بين الشعر ولسطو، بين  
وظيفة التخييل ووظيفة المعرفة والاستدلال أما المعاني فتقع بين البحر  
واسطو، ومجالها لتطبيقي هو الخطاب الإنشائي المرتبط بمقامات ملموسة  
محددة تساهم في تشكيل الخطاب.

أما حازم القرطاجي فيعتبر كتابه «صهاج البلاغة» «تكميلاً  
لعمل الحكما، الذين ساروا موصوع «الشعرية»، وذلك من حيث نظره في  
الكليات على صوة من أحاديث عسي، وتحديداً له من حيث توجيه  
لقرائه البلاغية نحو صبط الموضوعية الشعرية للشعر عند العرب.

وهو من علم البلاغة يستعمل على صفة شعر خطابة،  
فهو علم كان في عهد شعبي، فمستعمل في «بحر» التخييل  
والإنشاء، وبذلك فهو علم يستعمل في «شعر» و«بلاغة»  
الشعر، وله دور في مجالات عديدة من الشعر، كالقدرة على  
المحتاج ولا حظ، حود بداخلات من الشعر، الخطابة تعود في نظره إلى  
كوسها، بسمعان في «معرض» وه مقصد، وهو علم جديد في لقاء  
لكلام من لعرض محل القول لتناثر مقتضاه، ولكنه مع ذلك يؤكد على  
دور القراءة في تحقيق الوظيفة الشعرية.

4 - وقد يمكن القول إن علم البلاغة قد شععب، من أصوله إلى  
متداداته، إلى ثلاث شعب:

- 1 - البيان أو نظرية الإقناع القائمة على المقام.
- 2 - لبديع أو نظرية الشعر القائمة على البناء اللغوي دون اهتمام بأحوال  
المحاطين
- 3 - بلاغة عامة تحاول الجمع بين البيان والبديع<sup>(2)</sup>

وضعت عامة، مأساة محمد المصري يمر في الساعات بين الليلة لشعرية والبيئة الإصاغية، تعود الأمل على التحصيل والديع وتقوم الثانية على المحر والإقار، وما حمار لليلة متصلا ومتداخلا، لكن يمكن الفصل بينهما في البحث والدولة.

ونجدد الإشارة إلى أن الأستاذ العمري قد ساهم برحمه وتحقيقاً  
رئاسياً في إعاءة هذين ليعيدن للباحثين مكتفى ما يذكرهم مؤلفاته

- وفي بلاعة الخطاب لآتنامي و دار الثقافة، البيضاء، 1986  
 - تحليل الخطاب لشعري البيبة الصوتية و الدار لعالمية البيضاء، 1990

والجديد هو أن الحوسبة في عصر الميكي شتوب كانت عام 1990.

- ١٠ - المؤتمرات العربية في حقبة البعث، در ص ١٢١، بيروت، ١٩٩١.

وإجمالاً يمكن القول إن أهمية مؤلف الدكتور محمد المصري تتجلى في صير مسبق الأول من بحث مفهوم البلاغة السائد (الرائعي) المرتبط بتبني بلاغي واحد (السيار الإصعبي)، ويحاول أن يبرر أن مفهوم البلاغة عند العرب واسع إذ يشمل الخطب الشعري والخطب لائقسي ولشأنه أنه يقيم علاقته حوزية نقدية مع التراث البلاغي لعربي، مطلقاً من أن لقراء يعي أن تكون شمولية وسقيه ودينامية تغيم حوزاً بين الماضي والحاضر من أجل بناء بلاغة عربية مستقبلية.



## الهوامش

[1] د. محمد المصري - البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها - تعريف الشرقي، البيت - المغرب - بيروت لبنان 1999م

[2]، يراجع أيضاً بخصوص هذه النقطة مقال الدكتور محمد المصري «كلام الخطابي وتقام شعره في البوص، البلاغي، مجلة دراسات سيميائية، هيئة لتأسيسية، عدد 5 خريف شتاء 1991م ص 19. وهو مقال أهدى نشره ضمن كتاب «نظرية الأدب في القرن العشرين» فريقاً شرقي 1996م

\* \* \*



«نزيه المدي» إبحار في سراديب الذات، ومصباح في زجاجة من الأرق والألم، والقلق، والمسؤول، إنه كوز مجنح على سرير واقعا الحاضر لا هلا، إلا الفضاء، وهو أيضاً بحث عن «قبة لرغبة في ظل سكون، وصمت، رهيب يقابل صاحب الرعدة والحده

تطل عينا هذه النفس المعروضة والهادرة من عتبة هذا المجموع الشعري، وعينه عند محاولة مزج «الحس» بأدب حرج يرف دماً، ويكتم به هذا الحس بعد طرح «الحس» عينا حسي حجمة وسفته، وسف عن مته وأثره، «أدب» لريف لبر «الحس» الذي يحور بها إلى التمرير والاحتلال «الحس» من «الحس» بعدد القردة، ويحصب بهد وحاسي «الحس» «الحس» في الحس، «الحس» بلوع عتي الكبر من «الحس» «الحس» هو «الحس» «الحس» الأجل وهو لظور من «الحس» «الحس» «الحس» «الحس» «الحس» «الحس» الصوت ثم هو بسيط دلالات السكاكين والسيوف والرماح من قول لبي صلى الله عليه وسلم «لا نفعوا المدي بالاحتلاف بينكم» أي لا تحتلفوا قطع الفتنة فيعلم حكمكم»<sup>١١</sup>.

في ظل هذا البعد المعاري تتلخّص دلالات الموضوع الشعرية وتتولد لتصبح لهم الشعري، والروية العذبة، في ارتقاء من الدامي إلى الجمعي، ومن المحلي إلى الدولي، وسواها لصور المجارية، والاستعارة، بأساليب يتعري من خلالها عالم لشاعر الشعري، فيعرض الصبي النفسي، والواقع المر المكبل بظلام الحاضر، والمدرّس بالاعتقاد، ويصاعد لصيق وانزعج بالنفس حتى يصرح (هل أتى قنجاننا الأخير؟)

لركس، بهذه لصرحة، في تاريخ الإسلام العابر، وسميح صده  
لدى المسلم الأول: «حتى نصر الله» ويجيبها بعد العصر المجارية،  
والاستعارية، وإدراكها، بما تخلقه من مفارقة لداري بيكارتها ويجوحيها  
القوي، نحو الغرابة في التحجيل، بما يشبه ما سماه «امبور» بالمسط  
الصاد من أنماط القموض، حيث المخالعة قائمة بين وضع الصورة في  
المصر، وبين وضعها في لدهن، لأنها تحظى توقيع علاقات محسوسة،  
ومعقولة، بعين المتلقي إلى لبحث عن إيجاد علاقات تمثل اللاوعي  
مصدر بشكيتها الوحيد، تجوز من خلاله للمرئي والمسموع والملموس،  
والمعقول إلى الخفى ولوجداني، حيث تبدل معاني لألفاظ غير معانيها،  
وتتلمس بالسادس سحر من علاقات متعددة، رحمة بحر لتناقض  
الذي يولد الأسجد، تصبح من سور ولرماد، بعد يرى صوت  
الرحمن من ركب، حصي، قلب غير بحر، بحر رغبتاً وما  
رقى من هذا قلب على كلف من مخرج ليرف وما في كثير  
- قول الشاعر -

عين قول في الرماد

مضادة بنور القلائف

وصمت الرصاص

نبعات تلوح جسد البحر

قلوب فولاذية تسأصل الشعر من القلب<sup>31</sup>.

وفي أثناء هذا النشاط النصي والنمو الشعوري تتخلق اللغة  
الشعرية بتأسيس خصائص نصية علائقية من خلال حركة ذات أهمية  
قصوى في لسان الشعري، تتفاعل فيها العديد من الآليات والمؤثرات  
الشعرية تنعياً لإنتاج رؤية للمحيط والخاصة. وتتعدد تفعيل الانفعال في

الأخر. ومن ضمن هذه الألباب والموشات الأولية في «نزيف المدي» التي تدخل في أنماط الممارسات الدالة، أذكر

## 1 - وحدة المعجم وتعدد السياق:

إن لمعوض في حمأة «سرف المدي» يكشف لنا عن شبكة معجمية توجد بمروحة الشعرية، حيث يستبج أدهاننا لعدد من الألفاظ التي تتكرر في مجموع القصائد من جهة وفي القصيدة الواحدة من جهة أخرى. وهذه ملحوظة يجلبها حصاً - ألفاظ المتن الشعري، وتبع المود الشعرية مكرراً، في سلسله غير متصلة - سر مجدية في الظاهر لكن من ناحية العميق حسب عن فعل سرفي من عليه هذا الإبداع بالكس، حيث من لاطله وحشة للال سر من بعض الألفاظ التي أحبها هو. وهذه ليدنا سرفي هي «سرف» - قد تكرر اثني عشرة مرة<sup>(8)</sup> - اعدأ أبعث عشرين مرة<sup>(9)</sup>، - سبع خمس عشرة مرة<sup>(10)</sup> - والرماد ثلاث عشرة مرة<sup>(11)</sup> - بلبيها، من حيث القيمة لفظ الحجر ولفظ الحبل على التوالي

غير أن تكرار مثل هذه الألفاظ، لا يدخل في إطار ما عبر عنه لقدما - بصيق العطف، لأن دلالة اللفظ تتجدد من سياق تركيبى ونسبي إلى آخر. صرب لذلك مثلاً واحداً عدل الحبل في المتن، فاستحل مرة بجسد ماعباً أصيلاً، ورمزاً للصورة وكرم الحيرة والعصبية العربية، ورمضاً للذل لا متين له<sup>(12)</sup>، وهو أيضاً ومع حالي يسكنه الضمب ونبه وأكسار الهرة<sup>(13)</sup>، ثم هو امضاً شهود وألق وبعية تشكل لأمن في الاتعناق والمستقبل المضى<sup>(14)</sup>.

ويكني حصر هذه الدائرة المعجمية المتكررة في محاور لا يكاد يريغ

عنها هذا المتن الشعري.

- 1 - محور الموت والجرح والحرق والترف والندم. وما في حكم هذه المحاور
- 2 - محور الماء والبحر والمطر والغسل والاستحمام والوضوء والعبادة ولعبة ولوج والتلج والمجادل. وما في حكمها.
- 3 - محور لصر، والنور والشمس والقمر والليل والفجر والصبح. وما في حكمها.
- 4 - محور الخيل والشجر والنبات ولأزهار والورود والفرس والفرس، وما في حكمها
- 5 - محور نظر المحر، حب، شرب، معمر، سرحل والجدران والأبراج والريشيف والسقوف، وما في حكمها
- 6 - محور «صحر» «مدن» «نور» «سحب» «الأسف» وما في حكمها
- 7 - محور الصوت والصمت والصهيل والصخب، وما في حكمها.
- 8 - محور «مغاريب» «الفرح» «الغراس» «النهر» «الصبغة» وما في حكمها
- 9 - محور الحب والعشق والغزل والأهبة، وما في حكمها.
- 10 - محور: الهباء والعويل والمرائي، وما في حكمها.
- 11 - محور المشي والمشي والانسحاب والأنثى والرجل والسفر والمهاجر، وما في حكمها
- 12 - محور «الأخ» «الحق» «الأطفال» «لعنرة» وما في حكمها
- 13 - محور: السكر والخمر والتبذ، وما في حكمها.

إن هذه المحاور تأخذ بعداً خطيراً في عملية الإبداع الشعرية بتعدد

لسباق الذي يجي. فيه، إيه أثنيه ما سكوني بعممة أساميية (Acetylic) لجمد النزيف بكامله وتعبر عن جود العام

ومن خلال السباحة في هذه الدائرة الثورية المخلقة بحس بابها حصار للمعاناة، فكان كل الهمود المحلي والعريبه تدور في حلقه مفرعه ولا بد أن يعيا به الدور فيسحس عنه فك الحصار، ويكشف بويه لأمل والصيح لأحل ذلك فإن عثماد الشاعر هذه الممارر أسماً في يائه الشعري هو احتيار شعري ميب ومقصود، وليس مجابياً ولا فقرأ في المعجم.

وهو لحس لمعجمي، لحروري، هم من سي سميح إلى شراكة بين شخص سرف سرفه من جهة وإحاح عمر جديدة في الروية ولها، لب، لمن من جهة أخرى، نطبع سرف كانه لأحل ذلك لم يكن مسدده من يه، السرف به مقرأ بهعاليه لغيره، يستهي به الصباح لك<sup>192</sup>

فيها هـ و د ن مدي ينهزج العصف فيه رشف عن الحيو، معصاً أن السرف سبيكه ركون مسكياتي عاف فيه بد عيات بد نور (سلامية السويه، بما سم عنه من قيام لحظة حصاريه جديدة وعطوة بحر عالم القراءة، تداعيات الواقع الحاصر، كما تعاقب تداعيات الصبح الجديد مصاً - لفران الرجب فإن موهدم الصبح ألبس الصبح بقريب.

## 2 - علامات تراثية وأسطورية:

إن الأديب لعل - كما يرى جاكسون - هو الذي يمتح من دائرة الماضي لمسي ويجلو بأدواته لشعرية فيه، والماضي المسمي بعوالمه الرجبة مرتع حسب لمشعرا، في كل عصر، عا يستيطعه من طاقات إيحائية.

سأحد مداه في السينق الشعري الذي تحي، فيه، لاجل ذلك لم يشذ  
لشاعر حس لشكر عن هذا السع الشعري الذي أصحى سنة مؤكدة في  
كل مستوح في

وقراءة أولى في مصوص، وتريف الذي يحصر المسحود لترتي  
والأسطوري في معربي عربي إسلامي يمثل في استعداء أسماء  
شخصيات متنبئة عزفت وتاريخ كعيد الكرم خطابي<sup>17</sup> ويوسف بن  
تاشعبي<sup>18</sup> وامري لقيس<sup>19</sup>، أسما<sup>20</sup>، ورقفا، البسامة<sup>21</sup>، ومهيار  
الدهليسي - الدمشقي<sup>22</sup>، واس غما<sup>23</sup>، والمتسبي<sup>24</sup>، وجراح<sup>25</sup>، وأبي  
الغفاري<sup>26</sup>، والتي يوسف عليه السلام<sup>27</sup>.

وفي حبي سبيل في سؤالي <sup>٢٧</sup> فحة لآب <sup>٢٨</sup> فحة من مثل  
أوديس <sup>٢٩</sup> لاس غرة ميلور <sup>٣٠</sup> وصبر سب <sup>٣١</sup>  
وعشتار <sup>٣٢</sup> وغيرهما من الأسماء التي تأتي الأهمية

من حلال لهذا الخلق الذي يحكمه سبحانه

الأول هو تعيين المألوف ومنه لاستطرد، وبما هي هو التعبير  
بالإشارة على لرب منه لاستطرد منه، كما هو من جداً مستطفاً  
سند، فحلقه وفق علامات بؤسطرها أما التصريح بالمستعنى أو الفاعل،  
وهو القالب، فهو

نصاحب امری القیوم صوب مکائد الرعب

الأخير

لننتهض لنموز من مصام انكار المواسم

وتفحص في دم صار ما. 313.

أو السبب بالجزئية لدالة على الكلية، كلية لموقع المرتبط بالاسم المستدعي من التراث والأسطورة، والمسكوت عنه في القسط لشعري نحو

كريلا<sup>321</sup>، أو نحو الحصان في قوله:

تطارده حصاناً يقاتل التولوس

في مناخل الأفق البحري<sup>322</sup>.

وأحسبه هنا حصان طروادة التي جسد الحثب والمكر والتخديعة.

أو التعديل في صورة المستندعي عبر إضافة صفة محدبة تنقده من محاله الأجسي إلى مجال محلي مثلما صبح بطائر القميص حيث كسر عتبة الشافة بينه وبين الزمن المغربي حين قال:

وأسقط عريقاً في لجة احتراق الفيتيق الأطلسي

فهرتدي الذهب زرقعة المروج<sup>323</sup>.

والسعر في حد ذاته يكتفي حياناً بأصه مستدعي سحر به معنى من معانيه و معنى ذكره صفي في وصفه بـ «روح مسلما فعل مع مطلوب» - «تسببه عروفا» - «أحب» - «ون يجر» هذا «نحى» لغوي فيتنفس بالقناع ويحل فيه

ولعل كـ «لأنه» مستعملة في «سرى» مدونه «محصنة يوسف المي» وأسطورة أوديسي.

ما لأولى منذ سلك الشاعر في استدعائها ثلاث خطوات. الأولى والثانية سكت فيهما عن يوسف لاسم يعكس الثالثة. حيث اكتفى بذكر القميص معروفاً بالإضافة في الأولى مشفعا عرفه بها في الثالثة حيث أضافه إلى يوسف، وصرفاً بأن في الثانية في ريادة صفة أو نعت والقميص في قصة يوسف - كما هو معلوم - الخمسة ثلاثة. فمبعض دليل عن الحثب والمكر والتخديعة، ومبعض شعاع وشري. ومبعض بركة زعفة وأحب الشاعر حسن استعمال هذه الأبعاد الثلاثة في متن الريف الأول في قوله



### هنا قفطان فاس يهازل

قميص صبيحة<sup>351</sup>.

فانصائل القميص بسببة السلبية عبر الإصاغة قميص طالة لتمرر  
وحاله الإدهار التي نتج عنها الاعداء، والاسياحه مثلما قد قميص يرمف  
من دهر معداً الاعتدا، ومبرهاً على المكر والغواية كحال مدينت ويجلي  
تمرر لقميص قفطان فاس بما يشيعه من دلالات غريبة والبريق والمكانة  
تتحد بعداً أرحب وأجدر في التاريخ بإصانته لى فاس مهد انطلاق الحركة  
الوطنية من أجل التحرير وشراب النضال والجهاد، كما يحني لاعتدا،  
المجدي معفون في البصير به، يريحه عنه شعاره لى تكون  
مقدمة له ومراودة

والثاني في قوله

وترسم في عيون كاهنة الجنون

قائمة متعشحة يرمض القميص المزين يهبط دم<sup>361</sup>.

حيث الدم على القميص يصدع بالحقيقة ويقتصر للذئب البري،

و ثالث قوله:

تتمسك بالجراس يرم

قميص يرمف

بستان الخطام<sup>371</sup>.

وأما لثانيه فقد استعار لها قصه أوديس مع الصيد وتحذير الألهة  
له من المخبرات لكاسره عاقداً شراكة بمسها بين أسطورة لقميص،  
ومعيداً صباغه قصه أوديس ي يجلي مره ويخدم معانيه ويسمج

لشاعر في مشهد الأدوبيسي إلى حد التلبس بموقف الأئمة، فتصدر عنه  
الأوامر والتحذيرات:

لا تلتفت وراءك

لا تنظر إلى أبعد من أصابع وجلك

لا تسرع في المضي... إلخ<sup>(38)</sup>.

والشاعر حين المشهد الأدوبيسي يصدر عن جانب واحد من جوانب  
هذه الأسطورة في انتظار أن يستكمل جانبها الأخير في مقطع آخر تتدلى  
منه دلالات الحصب والإشراق

وعلى هذه صفة الأمر من شأنه يكذب في شأن الشعري  
بأكمله، من شأنه يفتقر الرغبة في الاستحواذ بسيطرة على  
وضع مقارن كما يكذب من فتوى لحد تدريج الأمر خلال ديوان بين  
دلالات لا سيغلا دور سميع لاهي بين مهنة لصاحب العارقة  
في حنية لتصرف والرجاء والفخرة إلى المشاركة في مثل:

إن أن هو صفي في فرحي المزل

وفالي نصيبك كالمرج<sup>(39)</sup>.

كما أن هذا الشكائر لعمل الأمر يجي. ليسجم مع جميل النداء  
المتناثرة والمتماثلة في الحق الشعري<sup>(40)</sup>.

### 3 - رمزية المكان:

وإن كان الاهتمام بالمكان ظاهرة شعرية عامة، ومتجددة في الكتابة  
لشعرية العالم، فإن «نصف المدي» لا يخرج عن هذا المسح، فمتحد

الشاعر من المكان ذريعه جماليه لإقتراس عن صدى روايته به، وعن ذلك الميثاق الفليظ الذي عقده مع قضايا مكانية معينة

إن جولة في نصوص ديوان نفع بنا عند محطات مكانية متعددة ومختلعة منها الداخلي كالريف ومنهارة، وماس، ومراكش، وطنجة، ومبسة ومنها الخارجي كالسبيل، وكريلا، وساحة لاباسيل، وحجارات رمسيس، وبعدها ولكل بيان مكاني خصوصيته الجمالية والثقافية والمحددة والرمزية التي تبعث الذاكرة، وتعض عبار لسبي عن عبق التاريخ المحلي والعربي المعبر بدلالات الشموع والعرة وبدالات لبيات والهرام والمصار

إن المكان نصوصي بدلا من دلالته، فمستند، الحقيقة بالأحداث، سميت بـ «شجرة التبريد» والتبريد، ربح كذا يؤول حصنًا محميًا من الدواب يشجره، و«دابة» من «دابة» الربيع

ثم يتدرج مكان، ربح من نصوص التبريد يشجر، لشجر من مكان إلى مكان، سحابة مع النعومة الشعرية، وهو في الخلف المحول في الرمح، ويحده من على سحرة، بسببه ربحه، في ضرورة أحد العبرة من التاريخ، وأحياناً التجارب الصحيحة والإيجابية.

#### 4 - علامات أسلوبية:

يفحص نزيه المدي بالعديد من الخصائص الأسلوبية حتى يريه، من يجعل الإثام بها جسيماً، وهي مقام مثل هذا، عملية صعبة للمال ولتحقيق، لأجل ذلك يقتصر على علامات أحسبها فاعلة في نصوص التبريد وبب دابة دابة غلبا في اللغة لشعرية لغتها إلى جانب العديد من العلامات الأخرى من مثل انتصاف<sup>41</sup>، وإلهاب الخلفي

(Loxymore)، وما أكثره، وإيقاع الداحلي في علاقاته بالإيقاع الخارجي، وتسق السرد<sup>421</sup>، والتكرار وغيرها

### 1 - تسق الضمائر:

يتوزع الخطاب الشعري لسريع المدى بين الأنا/ المصور المتمثل في الذات، وفي بـ، المتكلم، وبين الخطاب المتمثل في الكائن/ أنت/ أنا، وبين العباب المتمثل في الصمير هي وهو. وإذا كان الأصل في لحن عود الصمير على سابق له، مع جوار عوده على متأخر عنه، أو عوده على الأقوى في حالة السعد والتفاوت في القوة، فإن الصوحي التي بين يديها تحرق - في أغلب هذه كده لسبب عدم دلائل - تسرع النص الشعري عن سبب سبب بين وبينه من لفراد وسبب سبب من بداية الترف إلى أصالة هذا المسلك في لفته الشعرية، فيقول:

مدثراً بهتاف الجهر

أسأل عنك زهرة الفلج<sup>422</sup>.

صحيح يكاد سجد بسور عن، جهة خطاب هو الآخر ثم هو النفس أم هو الأرض أم هو الأمة أم هو شيء آخر يدعى ويسكن وجدان الشاعر وهو في استهلاله بصمير، الخطاب يلقى بما في غمره استهلالات لشاعر لعرسي الجاهلي في وفوه ودعوته المخاطب إلى لوفوف

ويقاچشا بعد هذا الكائن المجهول كثرة الالتفات حيث تتبادل الصائر مواقع الجعل باستمرار، وفي ظل حركة متدعقه ومتسارعه مجرة بين الأفراد وتشبيهه لمؤسسه للجمع مثله في الصمير «نأ» الذي يطلع عمياً بين الصمير من حين لآخر كما استوجب الموقف الشعري ولشعير الوجداني الالتحام والاتحاد والاتساج بين الشاعر والآخر، وهذه حركة متدعية في النص يجمدها كثرة الأفعال ياربعه وعشرين وجمعاته فعل،

وأمثلتها عديدة ومتنوعة أكتفي منها بقول الشاعر:

بغداد النخل المنتصب

تسكنني حتى أحلامك المتسجدة

تشبه كين برعشة عطاسي

نفذخل ونضارد بریق المسافات النارية

نكتشف جوهر أمثلتها الهلورية

نعرشق بعيننا الأول

وشجننا الأخير

وأغرس في أرضك صعب الحقول وما سجع الشاعر من

صور الجهاد النافذة...<sup>(44)</sup>

ب - إيقاع التوالي:

واعني به بعدد أبي سبعة، سبع خمسة من اللفظ أو التراكيب كـ ب ر ت م جـ ح ف ص م ب هـ في سبب يهدف الشاعر من خلاله ستقصا - المعنى وحق نوع من الموسيقى يعديه أحياناً توالي المشابهات والمواريات، وهذا ميسر في له بكثير منه الشاعر في نصوصه بعدد عن طبعين لغائية، فهو يعطي التوالي الخالي من المتواريات ولؤكذ على يدق الدلالات وامتلاء الصدر لأجن ذلك احقار بوقم لتوالي بالأفعال لأنه أنسب للحظة الشعرية ولأتمه في هد لضرب من التو في كثيره في الصور الشعرية سيما يقل الضرب الأول

وصه

أجلك متروياً في غياهب عرس مؤجل،

متلبساً بأزهار الملح،

مدثراً بقلادة القريب

هكذا.

مكلاً

بالكحل الموشى بالسحب الفجيرة

مجللاً

بليال تتوغل في نهض شمس

ساعدة من كف نورية مطربة<sup>(45)</sup>.

وما مضى في هذا «المدى» الموشى هو عذاب ر. بطل يعطف، وهو  
شباب مقصور لأنه يفعل الأحداث بسير موحدة لا «في سبيل آخر هي»  
ويصبح مكانه مدبر... «الظفر إلى لفاف طبع» والعوض

نفس في الماء هكاية ومسوح شعريين شذوذ، مصطف خاص هو  
مصطف لسر يتسبوا سحر ب. مدبر. ب. بوع لموس. ر. مدبران حلاً  
بشلازياً كل ذلك يعبر نفسه من خلال صور وعلاقات بغيره ثبات  
واحداد وبنات مرة به رغبة تركس في برس مدبر. ب. مدبر الإحساس  
بالخاص وتمتدشرف المستقبل

وه «سيف المدى» بهذه الصورة بسم عن حدة في التعامل مع لغة  
من جهد. ومع فكرة الشعر من جهة أخرى، وليس فكرة الشعر سوى  
لأرق والسؤال. بحسبها في كل كلمة. في كل صورة. في كل قصيدة.  
فيوجدنا مع الشاعر قلق الصور وبلاغة الشعر.

## الهوامش

1، بسائر الحروب من منظور «مدي».

2، من باب المدي ص 9

3، نفسه ص 25

4، نفسه ص 18-20-27-49-56-60-63-66-69-72

5، نفسه ص 4-10-18-19-22-23-25-29-31-32-42-47-50-53-55-59-64-62

6، نفسه ص 5-14-15-18-37-39-42-49-54-57-61-65

7، نفسه ص 14-16-25-27-34-37-53-59-61-71

8، انظر ص 3 وغيره

9، انظر ص 5

10، انظر ص 7 وغيره

11، نفسه ص 3

12، نفسه ص 3

13، نفسه ص 3

14، نفسه ص 51

15، نفسه ص 98

16، نفسه ص 26

17، نفسه ص 69 و ص 23

18، نفسه ص 22

19، نفسه ص 52

20، نفسه ص 45 و 57

21، نفسه ص 21 و 70

22، نفسه ص 21

23، نفسه ص 49

24، نفسه ص 13 و 32

- 25، نسخة من ٤١  
26، نسخة من ٤3  
27، نسخة من ٤7  
28، نسخة من 60 و 69  
29، نسخة من ٤8  
30، نسخة من 37 و 48 و 52 و 67  
31، نسخة من 58-59  
32، نسخة من 12 و 45 و 56  
33، نسخة من 52  
34، نسخة من 68 و نظر من 13  
35، نسخة من 12  
36، نسخة من 21  
37، نسخة من ٢٠  
38، نسخة من 4 و 1١  
39، نسخة من  
40، نصف في الديوان باكسمة نظر مثلاً قصيدة «حصدة» برهان  
41، نظر على سبيل مثال من 45، المتنبي، و من 70، امرؤ القيس  
42، نظر مثلاً قصيدة «تقسيم» لمحمد الملقن بالأندلس  
43، نسخة من 22-23  
44، نسخة  
45، نسخة من B-7

\* \* \*



## 1 - من المركز إلى الهامش:

بدأ الاهتمام بمسألة العنوان - من حيث وظائفه وشعريته - مع صعود فلسفة التفكيك، التي حددت موضوعها في تعطيل سلطة المركز وإعادة الاعتبار لجهول الهامش، الذي ظل مقصياً ومغيباً من مجال التفكير الفلسفي التقليدي. أو من «ميثاق بيريك لخصور» بتعبير «جاك ديريда»

تؤكد على «سبكيبك» فذهب ومسطر النظرية الأدبية الكلاسيكية هذه، لاخبرة، طلب شخص في خارج اسمه «توسي بيت» بـ «ميثاق بيريك نص» بحكم مركزه - في سر سجنها حول مقولة «الحق»<sup>1</sup> ويطلب كرسيت وشرح باويعية - في مبررة النظرية الأدبية - لوضع من سلطة النص

في مظاهر هذه السلطة، تركيز النظرية الأدبية على دراسة النص، باعتباره بؤرة لتحليل ولتأويل، أي باعتباره مركزاً. يحدد فرصيات لبحث ومسارات سانجه على صعيد السطير المفهوم «الأدب» وبالتالي، فإنها لم يول أي أهمية للعنوان في رصد خصائصه «الأدبية»

يوحي هذا لتركيز النصي. بأن نظرية ميثاق بيريك لنص. كانت تبطن تصوراً قاصراً للعنوان، لا يعرج عن اعتباره مجرد «هامش» Marges، لا أهمية له في بـ، ولالات النص أو تأويلها. فلا شيء بهم غير النص، بتعبير «ياكوبسن»، أما العنوان، فلا حظوة له في محافل نظرية لتركيز النصي.

ص، عني هذا التفكيك المصغر حول «النص» رد لكل

وه الوحدة». حانت التعكيكية لتعيد الاعتبار لهامش الذي ظل لا مفكراً فيه، بل مسكوتاً عنه، لتبين أن أهمية الهامش لا تقع عن أهمية المركز، بل أن الهامش يلعب حياً دوراً حاسماً في حدث تعبيرات دراماتيكية في بيئات المركز ومؤسساته فكانت الشجعة اقصاع مفهوم المركز وتاريخه لمعتبر لمساؤه ولتسريع والمراجعة ومراجعته لم يكن حياً مجردة من علاقة بالوضع التاريخي - السياسي المعاصر - الفرنسي والعالمي من جهة وبمسار الأفكار والآداب والفنون من جهة ثانية من جهة التاريخ السياسي، ملاحظ بحسب الاستعمار وظهور شعوب ودول لأطراف والهرموش ظهوراً لا يهدد لمركز الاستعماري وحده، وإنما مفهوم «المركز» بعامته، ومن جهة التاريخ الذي هو حجة سفسف لكن كلاسكي للعمل، وظهور أعمال جديدة «متطلقة»

إذا كان المركز هو سفسف لاهب نظري سفسفي أن يتركز ويمركز حول سفسف في هذا المركز سفسفي سفسف. بعنوان من لتفكير نظري ما سفسف أنه سفسف خارج النظرة سفسف سفسفها، أي خارج التاريخ

وبالتصاد مع مفاهيم (النص، السق، ليا،، لوحة لكية) لنس لتحيل إلى مقولات كلية وعلاقات برانيه محكومة بالمعيارية، وبالتنوع إلى ثنائيات تعاضلية (النص/ اللاتص/ الدال/ لدلول/ اللغة الأدبية/ لفعة لعادية، بفترض ودرية سلسله من الكلمات المردوجه المعاي، تحمل في داخلها قوة الخلطة والتعكيك، عملت الميثاديريف على الحد من أحد معانيها دائماً.

## 2 - من النص إلى العنوان:

العنوان هو واحد من هذه الكلمات التعكيكية، التي تحمل معاني

مردوجة، والتي عملت على حلحلة مفهوم النص، كجنية معلقة على  
 هنها<sup>13</sup> إلى العنوان، وإن كان يقدم نفسه، بصفته مجرد عتبة Seuil  
 للنص فإنه بالمقابل، لا يمكن الولوج إلى عالم النص، إلا بعد احتياز هذه  
 لعتبة، إنها مفصل حاسم في التفاعل مع النص والعنوان. قد يشجع  
 القارئ على تلقي النص، وقد يفره من قرئته وبالتالي لا يظل العنصر،  
 مجرد عتبة للنص، بل مفصل محدد للعمل قرئته، ومحدد لعملية  
 استهلاكه واقتضائه، إنه باستعارة أفلاطونية نوع من العارمكون<sup>14</sup>  
 Pharmakon التي تحدد باعتبارها سماً وترياقاً في آن واحد فالعنصر،  
 محدد يستقبل لقارئ إلى اقتضاء النص وقرئته، يكون تريباً محملاً  
 لقراءة النص حسب قدرته من غير النص عرساً نصي إلى  
 موت النص في سره قراءته، إنه يستلزم من كتاب سرية الوجه  
 والفرع، وسيفتح عنها حاسة ما تجمع المظهر والباطن وتطير  
 منه، وعليه يكون عنوان محار يده تلامه محملاً Bon-mot بشير  
 شهية المظهر، يدعى مشاعرة، لا حيلة، يخرج من الاتصال على  
 لكتاب وشيرته<sup>15</sup>

ولعل هذه الأهمية التي يكتسبها العنوان في ضمان حياة النص،  
 هي التي جعلت الدكتور محمد مفتاح يشبه باستعارة الرأس، يقول: «إن  
 العنصر يقدم لنا معرفة كبرى لصبط أسجد النص، وفيه ما يحسن منه،  
 د هو المعبر الذي يتوالد ويسامي ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد  
 هوية القصيدة، فهو د صحت التشابه بمشابه الرأس للمجدد،  
 والأساس الذي تبنى عليه»<sup>16</sup>

يمثل العنوان مفهوم «الملحق» (الريادة) Supplement، الذي يشير  
 إلى ما يصيغه، فهو بآني، ييلتصق بالشيء (النص)، ليمطّل عمقه، أو  
 ليسد فيه ثغرة، لذلك يمكن أن سلّم بأن مطلق العنوان «يمثل مطلق



## 3 - العنوان في المجال النظري:

يعتبر العنوان أحد أعظم عتبات النص Parmenide، وقد بيست  
 المبررات الحديثة، أهمية هذه العتبات في بناء النص، فهي تشعل وظائف  
 نصية وتركيبية، يفسر أبعاداً مركزية من استراتيجيه الكتابيه ولتحصيل  
 لذلك إذ كان النص يعتبر مجموعة من العناصر المنظمة، والمكونات  
 لمجمعه، فإن العنوان بالضرورة هو جزء من هذه العناصر المتضمنة  
 المكونة للنص. به عنصر مكون للنص l'élément Constitutif ومؤسس  
 لأدبيته وشعرية poétique، لذلك فإن تأويله ليسو لا تفصل عن  
 تأويلية النص الأدبي. فالعنوان لا يختلئ إلى رتبة العتبة لأنه يشكل  
 نواة إجرائيه l'axe opératoire بمعنى نظريه يمكنه عن نص الأدبي،  
 ويحدد مفسراتها في بنية العمل الأدبي، ومثلها يستدعي النص العنوان،  
 فإن هذا الأخير يستلزم دلالات النص

تعرس كل مقاربة نقدية من هذه الأطر إلى النظرية، التي  
 تفسر كيفية طرق معال معنوي على مستوى نصية. الوظيفة  
 كيف يشتمل النص على رتبة ما هي علاقه بالنص، أمتعة لا  
 يمكن لإجرائيه عنها. إلا بالأحد، بمجموعة من المداخل النظرية، التي  
 اهتمت بمفهوم العنوان، حتى أصبحت علماً قائماً بذاته ومصطلحاته يسمى  
 و«علم العناوين» Titrologie.

لا نرغم في هذه المعالجة الإحاطة بكل هذه الأطر النظرية، التي  
 شتعلت على مفهوم العنوان. نظراً لتعدددها واتساع مجانها، فقد صار  
 ليسو موضوعاً للسايات والسيوطيقا ونظرية التواصل ولسويوتيد،  
 والتحليل النفسي. لذلك سوف تقتصر على بعض الاتجاهات ليلورة  
 تصور متكامل لكيفية اشتغال العنوان، من حيث البنية والدلالة من حيث  
 علاقته بالنص

## 3 - أ - جبرار جهنمت: العنوان بوصفه تعالياً نصياً: Transtextualite

يحدد «جيبيت» موضوع الشعرية Poétique في تعالي نصي Transtextualite. يقول «لا يهمني النص حالياً إلا من حيث - تعاليه النصي -، أي أن أعرف ما يحمله في علاقه ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى وهذا ما سميه التعالي النصي Transtextualite»<sup>(11)</sup>.

ضمن هذا التصور لموضوع الشعرية، يدرس «جيبيت» «الموازى النصي» Paratexte كمنطق من الأنماط الخفية التي حددها للتعاليات النصية، وهي:

- 1 - معمارية النص archtextualite وتعني العلاقة التي يربطها النص بفتحة الأجناس التي ينتمي إليها
- 2 - التوازي النصي textualite وتعني العلاقة التي يربطها بهوامشه ومصاصاته (المقدمات/ الأعدادات/ كلمة لعلال)
- 3 - الميتاتextualite أو Metatextualite وتعني العلاقة الخاصة بين صورة تعليق، أو نقد للنص الآخر
- 4 - الباطن L'intertextualite ويعني حضور نص في نص آخر، بشكل عدم
- 5 - التعليق النصي L'hyperetextualite وتعني كل علاقه مدقق نصاً بنص آخر<sup>(12)</sup>.

المراد كمنطق من مفاهيم الموازي النصي، ليس إلا علاقة عدلي نص، داخل شبكة لتعاليات لمبة التي حددها «جيبيت» طبقاً لنهج التحديد، لمعان نص آخر يحيل على نص الأكبر، وينص هذه الاحالة بوظائف جمالية متعددة كما أن هذه العلامة الإحالية تعصف طبيعتها باحتلال لمساوي والمصوص، واحتلال مقاصد المؤلفين في اختيار عبارتهم هكذا ستكون مهمة الدارس هي تحديد خصوصية ووظيفة هذه العلاقة في كل نص، ورصد طبيعتها وتحديد نطق إحالتها.

ستنجد أدن. من تصور « حبيبت ». أن العنوان يعتبر عنصراً مكوناً  
لنصبة النص وأدبيته

### 3 - ب - رولان بارت: العنوان بوصفه إعلاناً:

في تصور « بارت » بحصص العنوان في بنية. لقانون السوق  
والتسويق. لأنه يقوم بوظيفة « الإعلان » *l'annonce* عن وجود سمعة  
(النص أو الكتاب) إن وظيفته ترتبط بالأيديولوجيا. باعتباره مقطعاً  
أيديولوجياً *Fragment D'ideologie*<sup>111</sup>. يجد تفسيره في الشعرة الثقافية  
للمجتمع *Code Culturel* عدا. يقول بارت « ما يمكن قوله فوراً. هو أن  
المجتمع يحتاج إلى تدوير سحره وحاجته إلى مدح النص في  
الإنتاج وسمعة النص غلات *Des Operateurs de Marjite*  
للعنوان وبنية « ما يدعى نص. أي أنه يحوّله إلى سمعة »<sup>112</sup>

ويحكم هذه الوظيفة سيريقه « إيديولوجيا » سحن عملي  
العنوان أن يستثمر كل حي. جدي الإيهار. يدعى « الإعلان » عن النص  
بصفته « ما يدعى سمعة » بالمال « ضمان حد » « شمسيدكن » (لغز «  
لاستهلاكه » و « ما » ويسعدت بارت عن وظيفة من مستين لكل عنوان  
*Simultanes*. لكل عنوان. أدن. معاني مترجمة. من صممها ثابن عنى  
الأقل:

- 1 - إن ما يعلن عنه العنوان مرتبط بهر صيه ما يليه
- 2 - الإعلان على أن قطعة أدبية مثليه (يعني وجود سطحة في الواقع).  
وبعبارة أخرى. يقوم العنوان بوظيفة مردوجة تلغظية *Enocistique*  
وإشارية *Déictique*<sup>113</sup>.

وحسب « بارت » تعرض وظيفة الإعلان وجود لغز *Enigme*. يجب  
لكشف عنه. وبشكل النص المرجع *Referent* غرضي معامرة الكشف

وفي تعامل مع هذه الوظيفة لتسويقية والإعلان، يدرس العنوان وظيفة مشابهة Apertine، «بمعنى الأمر بإشارة شبيهة العدى» (عملية تنتمي إلى التسويق)»<sup>[16]</sup>.

في منظور هارت إدن، تتلخص وظائف العنوان، فيما يلي:

- 1 - وظيفة يذبولوجية الإعلان عن النص بوصفه متوجاً وسعة
- 2 - وظيفة شاربة: العنوان علامة من علامات رسم وتغيير النص
- 3 - وظيفة نهائية: العنوان يشير عما سيليه في النص.
- 4 - وظيفة نفسية: العنوان يثير شهية القراءة لدى القارئ.
- 3 - ث - نظريات تعلم لغوي: العنوان بوصفه «أداة تعليمية لاكتساب معرفة بالنص»

بالإضافة من بحث «لعلم لغوي» Cognitive Science<sup>[17]</sup>، خاصة علم نفس لغوي، يدور «تخصص في الفكر والعمليات العقلية»<sup>[18]</sup>، يمكن لقارئ من سبيل معرفة أرائه نفس، حيث يدعى «العنوان، أهم القارئ محبته من شعوبه بسرعة في تنظيمها، ومنها: «مطلقاً على مقدمه له من سلاله، لا، كمنه شخص»، هو تنظيم لمعرفه ضمن مواضيع مثالية Prototype وأحداث فائدية Stereotype ملائمة لأوضاع خاصة ومعنى هذا أن الذاكرة الإنشائية تحتوي على نوع من المعارف المنظمة في شكل بياني، وحيثما يواجه الإنسان سلوك أو حدث أو يريد أن يقوم به أو يفعله فإنه يستمد من مخزون ذاكرته أحد أجزاء الهيئة لتأويل ما وقع أو لإنجاز ما يريد»<sup>[18]</sup>.

عندما يواجه القارئ نصاً ما، فإنه يشرع في توزيع المعلومات التي يصعبها أمامه «لغوي، باعتباره إطاراً فرعياً، يربطه بالإطار العام الذي هو النص إدن، العنوان هو الخطوة الأولى لاكتساب القارئ معرفة بالنص وتنظيمها وتأويلها.





## 3 - ج - سميات التواصل: العنوان بوصفه إرسالية:

يمكن النظر إلى العنوان، من منظور لسمياتيات، باعتباره علامة Signe، تحيل على النص أو الكتاب، وبالتالي فهو يشكل علامة من مجموع لعلامات المكونة للكتاب أو النص، وكأي علامة، فالعنوان - من هذه الوجهة - يتمفصل إلى دال ومثلول.

## العنوان



بالعبارة: «نقطة راحة من خطي»      بالعبارة: «فقد»      بالعبارة: «نقطة من خطوطي»

وباعتبار عنوان علامة فإنه مجموع ليس لسمياتيات بل رسالة تمسح وسفر، بين المرسل المرسل ورسالة المرسل، هناك داخل أنظمة الشفرة الثقافية حسب ما رأيت.

المرسل      الإرسالية      المرسل إليه

المؤلف      « النص أو الكتاب »      القارئ

توكيده: لقد انصبت بنا أهم الإشكالات النظرية، التي طرحها في مجال النظري، إلى تسجيل الخلاصات التالية

إن العنوان ليس مجرد عتبة، أو أيمنون زئند، أو ملحق بالنص، بل نص في حال الإمكان، ولا يعبر النص توسعاً له وحتى لو سلبت مع نظريته التمرکز النصي، بل العنوان مجرد هامش، أو مدعى، من الدائر لا يمكن أن يسجّله « به بعرض طريقته في دهايه إلى النص ركب لاحظنا، مع «ديفا» فإن لها مش، عندما يمتص إلى المركز. يقوم

بملاحظته مراقبه أو سلطته. وكم هي العاريس التي تجاوزت خصوصية في سفرها من لغاتها الأصلية إلى لغات أجنبية

للعنوان وظائف مركزية متعددة، تتعدد الاتجاهات النظرية التي يدرس في إطارها إلا أن ما يسمي التوكيد عليه هو أن البعد الوظيفي للعنوان يتجاوز الوظيفة اللسانية - التي تختصر في الإحالة على النص ليعبر عن وظائف غير لسانية، إيديولوجية ومفاسية، حيث رأب مع «بارت» الوظيفة التوثيقية، للعنوان، والوظيفة العنانية، باعتباره يشير شبهة القراءة، وأيضاً الوظيفة التواصلية، حيث يحصص العنوان بوصفه علامة لسان التواصل، ويعرض أبعاداً مشتركة لدى المرسل المرسل إليه وأخيراً، رأب بين عنوان يسمي من مبادئ الأثر، وبين الوضوء، التي تطرح أسئلة أساسية، وكيف يمكن لسان مدعي تكتسب لفقرات لطبيعية كيف يمكن التوصل مع ذلك، كيف يدرب معنى؟ هذا المعنى كيف يمكن التوصل مع ذلك؟

تسند بكيفية مدق حتى يسكنها حيث يدرس البصر باعتبارها  
بنية معقدة، أو لا تكون معقدة - نفس كائن عن مجموع  
الأفعال المعرفية والسمائية، التي يقوم بها القارئ، عندما يواجه عنوان  
النص، مثل التوقع والافتراض والاستدلال والقياس حتى يحفل على  
جسملات (تتأويل) ملائم لمحاول النص.

4 - نموذج المجازي: والمعجزة والبحر، رواية للأمريكي هيمينغواي:

يتكون هذا العمود من مجردين معرفتين. والعلاقة بينهما هي علاقة العطف، أي علاقة تهيئة واشتراك وانسداد.

عنى المستوى الخارج نصي Hors-Textuel - أي يحىء العنوان

خارجياً على نص تحيل كلمه «العجوز» على إسماعيل، شيخ، طاعى في السن، لا حول ولا قوة له.

على المستوى المشترك النصي Co-Textuel أي يعا، عنوان مباشرة على النص - تحيل لفظة «العجوز» على بطل القصة.

أب لفظة «البحر»، فتحيل على المستوى الخارجي، على قصص البحر بدلالاته الواقعية والأسطورية. البحر كفضاء لأنشطة متعددة الصيد، السمر، السباحة، الترفيه والرهة أما على المستوى الداخلي، فتحيل البحر على فضاء الصيد بالنسبة للبطل

من منظور السرديات، يحيل العنوان على قولتين إجابيتين، بمثابة مؤشرين يتسلسل النص في مزج واحد. يحيل محور على مفهوم الشخصيه، محور على مفهوم القصة، الذي يحيل بدوره بوعبة النص إلى جدية، أي ما علاقة العجوز بالبحر؟

بمناسبة هذا سبر في النص العنوان من حيث البعثيات ونظرية السياروهات

العنوان باعتباره مبسوماً، أي نصافي حال الامكان، يمكن أن تتصوره بمثابة حكاية عن عجز في البحر تصفا هذه الحكاية أمام لسياروهات التالية:

1. صياد عجوز يصيد في البحر
2. عجوز يفرق في البحر.
3. عجوز يترده في البحر

إن هذه الخوالبات السردية الثلاثية يمكن أن تكون سرهياً لثلاثة برامج سردية:

1. برنامج الصيد.

2. برنامج الفرق.

3. برنامج النزهة.

لما هو البرنامج الذي يرهنه نص «العجوز والبحر»؟

لمعرفة هذا البرنامج، سوف نطلق من استراتيجيات تتكون من

حركتين:

الأولى، من القاعدة إلى القمة (Top-Down)، والثانية، من القمة إلى القاعدة (Bottom-up)<sup>24</sup>، ومعنى هذه الاستراتيجيتين، أنه يجب فهم معاني الكلمات معجمية بدءاً من وصف مركب من القاعدة (النص)، إلى (العنوان)، ونفس الشيء في هذه الحالة سوف لا يشمل أن يتوقف من فهم ن من لفظة «النمر»؛ ثم تتعدى إلى

باعتبار هذا الاسم نتيجة لما قد يحدث أن برنامج في لفظة «العجوز والبحر» معناه «تجسد من «بحر» و «عجوز» ن «العجوز» المقصود هو شيخ، صياد، قوي، أميد «مستياحور»، «عجوز»، عتيد، لا يعرف لهزيمة رغم سوء ظالعه وحظه، والبحر المقصود هو خليج «جولد ستريم»

وبالتفلاتي من رمزية العناصر بتأسي عنوان «العجوز والبحر» على لتعارض بين «العجوز» و«البحر»، أي لتعارض بين الضعف والقوة يحصر الطرف الأول من لتعارض في لفظ العجوز المرتبط في مع، بدلالات تشيخوخة والعجز، والنهاية والضعف ويحصر الطرف الثاني من لتعارض في لفظ «البحر» المرتبط في معاء بدلالات لقوة ولاستمرارية والحياة مهل يهيي النص على ثابته (الضعف/ القوة)، ثم ثابته (الموت/ الحياة) ثم على ثابته تضادية أخرى؟

باعتقاد استراتيجيّة « من القصة إلى القاعدة » وسلوك ما تسميه « كات هامبورغر » بـ « التاريل الترمي »<sup>٦٤</sup> لذي يعبر الاهتمام إلى المعاني الحديثة لبنييه اسهل يدرك أن القصة نسبي على ثمانية (الأمل / اليأس، العجز، على الرغم من شجوعه وضعفه لبني، ومن أنه ظل أربعة وثمانيين يوماً لم يجد عليه البحر بشيء من الرزق، فقد ظل عبيداً ومعتاقاً، مقاوماً لليأس بطل من عبية عدم الاعتراف بالهزيمة

## المراجع

- 1 Tony Senne, *Capitalism and ...* in Routledge, London New York, 1989, P. 57
- 2، حدث ذلك، كتاب « حلال » من قبل ج. ه. بوشل، ط ١، ١٩٨٨، ص 24
- 3، نفسه، ص 27
- 4، نفسه، ص 7
- 5، محمد البهي، « ديمية الإكر »، نفسه، ص ١١٠، ص ١٠٠، ص ١٠٠، 199٨، ص 30
- 6، محمد مفتاح، « ديمية النص »، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1990، ص 72
- 7) JONATHAN CULLER, *On de Construction*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1986, P. 19)
- 8، الكنية والاختلاف، ص 28
- 9، نفسه، ص 28
- 10، نفسه، ص 28
- 11) Genard Genette, *introduction a Laechite* in *Théorie des genres*, Seurl, 1986, P. 157
- 12) MA Trahe Piegay Gros, *introduction a L intertextualite* Edition du Rod, 1996, P. 13

- 13) Roland Barthes, "S/Z", Seuil, 1970, p. 104
- 14) Roland Barthes, "L'aventure Semiotique", Seuil 1984, p. 334
- 15) Ibid, P. 335
- 16) Ibid, P. 335
- 17) نظر نظريات الحتم المعرفي في «مجهول الهوية» ص 63
- 18) محمد مفتاح، «مجهول الهوية»، دار تونطا، ط 1 - 1990، ص 68
- 19) ميرزا يكر، «عزى في هكابه»، محمد بن عزة - مركز شعاعي، تونس 1996 ص 27
- 20) نفسه، ص 272
- 21) نفسه، ص 101
- 22) نفسه، ص 101
- 23) «مجهول الهوية»، ص 64
- 24) «ديفاجية نص»، ص 63
- 25) Kazuo Ishiguro, "The Remains of the Day", Knopf, New York, 1982, P. 4

\*\*\*

كيف يتأمر الحلم مع الأبدية من أجل  
تنشيط الذاكرة وعلاقتها السياسية  
والتاريخية والاجتماعية والثقافية  
والروحية، متاعاً ببيانها المختلفة في  
بنيته، روايته يقطع فيها الحدث العنسي  
بالحدث الواقعي، ونترنر فيها الروح مع  
مستويات الذاكرة؟

[illegible]

2) خط يبدأ من (الأ) إلى (الحل) ومن (الحل) إلى (الأ) مستقيمة  
الخط الأول، ويشبكاً فيه السوريات المحتملة (سوريات ذات خلفية  
خارجية/ صغوية/ رمزية/ واقعية/ واضعة يرموز لظواهره «الخبرة/  
الأغنى/ ببصاة التكوين» / ١٥

بمبنى هذين الخططين شبكة من السواد (المكتوب الصبي) تتحرك فيها سياج الرواية المديونة بعلمه بهذا من (الصوت) لمسح مع مقول



العائب (أخاخي في المنام. وهتف بكلمات ما عدت أدكرها. ولكنني سمعته يقول لي قد وُغسل) لصبوب جمعية لمجد. وللمجد جمعية البص. والبص صبي للصبوب والمجد اوالية لا تبدأ ولا تنتهي (لا يمكن أن تنتهي قبل أن يغسل) ولكنني يريد أن أبدأ / لكي يبدأ عليك أن تعرف كيف تنتهي). ويتمحور هذه الأرواح حول الأغتسال كغسل رمزي لن يتم بالماء، بل بالرمز. وكغسل سيتدرج مع الذاكرة ليربط بالمستقبل. وبالروح المنتظرة المرموز إليها بـ (الروح / الحقيقة / البحث عن الله) إحصار لعاب المستطع عني شخصية «الهادي». وكغسل يحكمه قطبان (الكفر / لشكر). وكغسل يستبدل سلوكه غير مستبداله لرموز الراحلة لي العباب (الجرة / محرم يصو عاب لصبوب سبب لا ي بول / بحيرة لرمز الدائم) بعد ذلك سمي حركة رموز السبيل سبب بعدد الرعيبة المقصودة «عروس كسر يودي لي صوب القاب» أهل سب مع لكفر؟ أم أنت مع الشكر؟

وكبعض طرفة سموت لرمي / الكتابة / شخصية (تسمية = «شاهد» سبب سبب فاسي، وهذه صورة شخصية سموت في ثمانينيتها الكبير 'بدرسي كمعبر سي بلاحد ر عروس والرمز لمشوش وهو يقرع طبول لعالم في رأس لرمي، ماركاً في بصيرته وعماقه صور لفته لذت وطرفات متشعبة بصبع فيها المرء (ماقتريت من منع الصوت. وما لبثت أن ملئت بهجتي نحو نور لفته الوضحة أود لو لا مستعد. فوجدتني أممك برأسي وقد تزايدت الطرقات الصعبة بإحاده وكان طبول العالم تقرق فيه دون انتظام. صرطت بذلك من رعب يتسلطني، واستيقظت) ستطع نقطة الخلق والصوت والعروس. لتبدأ لحظة الحاضر النصي المبدوء بسواد الغرفة وبخبر المدينة المنعكس من مرمر بيضاء لتكوين قبي الأسطورة الصعبة (كان الفراش رطباً. وكنت فأرل أعرق. فشعرت بمعطش شديد. وكاتب الصصة أشد من السود. فلبس الطريق



ستتمحور حولها أحداث الذاكرة المسقطة على أحداث لحاضر المؤدية إليها  
ويتم هذا الإسقاط عن طريق حالات متعددة، تتوالى غير دلالات هذه  
لمعادلة

الدار = المدينة = التاريخ = الآثار = الذاكرة = الرواية.

يظهر في الدار (شجرة لقوت) كرمز للديمومة يستعرق رموز لحم  
(جرة/ لأغص/ بحيرة لرمال/ بيضه لتكوين) ويمتد رمز الشجرة من  
واقعيته إلى ما وراءها مستحضراً بذلك جذر لأزل الجهد القادم من  
الأستاذة) الذي زرع الشجرة ويسى الدار حور قلعه حلب، ورأس دودة لقر  
حتى غيب غيبه لقب (طوبرى) ثم قلعه بعض الكشاكش للحمص على  
كبر متوهج. بذلك تبدل القلب إلى (الشهيد) وعندما ولد الرواية سماه  
يود به (شاهد) رمز به حق موسمين مع الكعبة. يكون هذا غصن  
أحداث العبر بعد سماعه لرواية لسماء بدور به ي، لأنه لم  
يصرخ كما فعل أخوه شوق، من ما ظهر الضابض بين الآخرين من حيث  
رمزية لآله، ومن حيث موسيقى هذه الرمزية ما من حيث الشكل فهنا  
متشابهان في دقة وصف المسر لسا بهما وفي ذلك مقصدية  
يصورها. خلاصتي، سيرج من د به في حده كما سيري غصن لسان  
إحدى لشعصاب (اليلي) ثم يقطع الرمن لسردى لينجب إلى الاحمدل  
بالكتاب الشاهد وقد ينع لسنين من العمر، ويعود به المكي إلى الدار،  
ويظهر الغط لمجوز محاوراً افتتاحاً نقص البيه، ويجري البطل حلمه،  
بعد غصن أبيه قرب البشر غير مفعها ليضربه، وهما تندهن حساسية لرازي  
مشيرة إلى ضرورة استبدال الحوار بالقهر أو كاني سمعت القط يقول لي  
دا كنت تريد أن تصبح فيلسوفاً حقاً فتعاول أن تعادوني بدل أن تعزيمي،  
وهتمت في سري أقول له «وهل أقف ساكناً بينما أنت تريد الاعتداء على  
أقر أصدقائي؟» تتراكم معه التفاصيل المعقدة في حسد النص موعظ في  
تفسيمة السردية، وفي محاوره الأحداثية، وفي تحركات اللحظة الساردة

صحن هذه البوتقة. يظهر القط المسمى بـ (الماكر) ليؤدي وظيفته المؤسنة، ووظيفة سدراج الشخصية إلى (العبور) الذي تهاب دحوله منذ أيام لطفولة، ويمن لاوعي لمكان الغائب لأن يكون رماًساً من جهة رؤى (إحلاصي)، ويسمع الساعو شاملاً هذه لرؤى الرمكاسيه لتتأسله من محتويات الرمز (القبور) (اليوم صور العائنه/ لقيه ماء الزهر/ الغرب لندسية/ المهرجات/ القاطر الطيبه/ كرسيان من حشيب لجور المعتن/ سرود ب هجي) تتناسخ هذه العناصر لتتكون مسامحة رصية فلا شياكية تسمح من خلالها ما كان يجري في هذه الدار من أناشيد وجعلات واجتماعات أهل الحى وسمع حتى ما حاكته عمه الرازي عن الكرسين، (وكنت قد سمعت أنها كـ لا سير حب من فر بـ لكن غصني السحرة أبداً كنت تقول بـ من جلست على بـ ههنا ميموت حباً لقد مات كل من حبس كرسى له أحسن يخوف من هذه البور بـ بعد اللحظات، بل أفلت منها ك من ذكاه غصني، فمن سدى لن يموت، بكرسيان مرصعاً صدف سيقو، من بحر مستطيق يرتافقه إلى هذه لوشرات المضمولة على بكرسيين نجد ههنا صغار بعدد مسطو مسجده أو حين إلى وأنا حين سطر من كرسى بـ حد حبس فبسى على بكرسي الأحر كـ ينسج كواحد من الأقارب المظوفين، ولكن صمته جرسى إلى التنازل «ما الذي يدعك إلى مثل هذا السرور» «سمعته يقول «الأوهام وحدها تشير لسحرة» فعلمت أن الرقيب الخفي كان يرمنى خلال محبتي لاشطة)

تتفاعل حريزات الموبولوج التفخيلي مع البنية الروائية الكبرى، محفبة عليها تلبية هبة تشظي محكيات النص وتوزعها على شبكة لعلات لتقطعه بشكل متوازيين الآن والماضي الذي يدمجه بلقي ظلاله على نسج من كل الأبعاد المتشاكلة عبر الرموز الروائية التي يتقاطبها وهران:

(1) الحلم ويسته المعادلة لثرائيات الذات.

(2) الصندوق القديم الموجود في القبر المعادل للذاكرة.

بين هذين لقالين تفرح أحداث الخاصر بالماضي فتعيدنا نارة إلى معتقدات شعور الماضي <sup>1</sup> لمجيب المكسوبة من أجل الشرور والغسد، وتارة إلى ذات الحب القديم (تذكرت حجابي ملون يتدلى من حيط حريري كان لنهادي مثله وقد كتبه شيخ متعصب في الحماية من أي ضرر وقد رعيت به إلى أمي في أول شباهي بعدما وقعت في حب الصبية بنت نجر البستق الحلبي الذي كان قد دخل ضمن أهل الحارة متأخراً فباتت كنيته «العريس» لكن لعل سررح سبحانه «المحب» إلى كساه قصة عن معاناته، غدا لاساء الله غريسة في الزمره رلا محبه ومضجعه بالقراء <sup>2</sup> لـ <sup>3</sup> كـ <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup> <sup>9</sup> <sup>10</sup> <sup>11</sup> <sup>12</sup> <sup>13</sup> <sup>14</sup> <sup>15</sup> <sup>16</sup> <sup>17</sup> <sup>18</sup> <sup>19</sup> <sup>20</sup> <sup>21</sup> <sup>22</sup> <sup>23</sup> <sup>24</sup> <sup>25</sup> <sup>26</sup> <sup>27</sup> <sup>28</sup> <sup>29</sup> <sup>30</sup> <sup>31</sup> <sup>32</sup> <sup>33</sup> <sup>34</sup> <sup>35</sup> <sup>36</sup> <sup>37</sup> <sup>38</sup> <sup>39</sup> <sup>40</sup> <sup>41</sup> <sup>42</sup> <sup>43</sup> <sup>44</sup> <sup>45</sup> <sup>46</sup> <sup>47</sup> <sup>48</sup> <sup>49</sup> <sup>50</sup> <sup>51</sup> <sup>52</sup> <sup>53</sup> <sup>54</sup> <sup>55</sup> <sup>56</sup> <sup>57</sup> <sup>58</sup> <sup>59</sup> <sup>60</sup> <sup>61</sup> <sup>62</sup> <sup>63</sup> <sup>64</sup> <sup>65</sup> <sup>66</sup> <sup>67</sup> <sup>68</sup> <sup>69</sup> <sup>70</sup> <sup>71</sup> <sup>72</sup> <sup>73</sup> <sup>74</sup> <sup>75</sup> <sup>76</sup> <sup>77</sup> <sup>78</sup> <sup>79</sup> <sup>80</sup> <sup>81</sup> <sup>82</sup> <sup>83</sup> <sup>84</sup> <sup>85</sup> <sup>86</sup> <sup>87</sup> <sup>88</sup> <sup>89</sup> <sup>90</sup> <sup>91</sup> <sup>92</sup> <sup>93</sup> <sup>94</sup> <sup>95</sup> <sup>96</sup> <sup>97</sup> <sup>98</sup> <sup>99</sup> <sup>100</sup> <sup>101</sup> <sup>102</sup> <sup>103</sup> <sup>104</sup> <sup>105</sup> <sup>106</sup> <sup>107</sup> <sup>108</sup> <sup>109</sup> <sup>110</sup> <sup>111</sup> <sup>112</sup> <sup>113</sup> <sup>114</sup> <sup>115</sup> <sup>116</sup> <sup>117</sup> <sup>118</sup> <sup>119</sup> <sup>120</sup> <sup>121</sup> <sup>122</sup> <sup>123</sup> <sup>124</sup> <sup>125</sup> <sup>126</sup> <sup>127</sup> <sup>128</sup> <sup>129</sup> <sup>130</sup> <sup>131</sup> <sup>132</sup> <sup>133</sup> <sup>134</sup> <sup>135</sup> <sup>136</sup> <sup>137</sup> <sup>138</sup> <sup>139</sup> <sup>140</sup> <sup>141</sup> <sup>142</sup> <sup>143</sup> <sup>144</sup> <sup>145</sup> <sup>146</sup> <sup>147</sup> <sup>148</sup> <sup>149</sup> <sup>150</sup> <sup>151</sup> <sup>152</sup> <sup>153</sup> <sup>154</sup> <sup>155</sup> <sup>156</sup> <sup>157</sup> <sup>158</sup> <sup>159</sup> <sup>160</sup> <sup>161</sup> <sup>162</sup> <sup>163</sup> <sup>164</sup> <sup>165</sup> <sup>166</sup> <sup>167</sup> <sup>168</sup> <sup>169</sup> <sup>170</sup> <sup>171</sup> <sup>172</sup> <sup>173</sup> <sup>174</sup> <sup>175</sup> <sup>176</sup> <sup>177</sup> <sup>178</sup> <sup>179</sup> <sup>180</sup> <sup>181</sup> <sup>182</sup> <sup>183</sup> <sup>184</sup> <sup>185</sup> <sup>186</sup> <sup>187</sup> <sup>188</sup> <sup>189</sup> <sup>190</sup> <sup>191</sup> <sup>192</sup> <sup>193</sup> <sup>194</sup> <sup>195</sup> <sup>196</sup> <sup>197</sup> <sup>198</sup> <sup>199</sup> <sup>200</sup> <sup>201</sup> <sup>202</sup> <sup>203</sup> <sup>204</sup> <sup>205</sup> <sup>206</sup> <sup>207</sup> <sup>208</sup> <sup>209</sup> <sup>210</sup> <sup>211</sup> <sup>212</sup> <sup>213</sup> <sup>214</sup> <sup>215</sup> <sup>216</sup> <sup>217</sup> <sup>218</sup> <sup>219</sup> <sup>220</sup> <sup>221</sup> <sup>222</sup> <sup>223</sup> <sup>224</sup> <sup>225</sup> <sup>226</sup> <sup>227</sup> <sup>228</sup> <sup>229</sup> <sup>230</sup> <sup>231</sup> <sup>232</sup> <sup>233</sup> <sup>234</sup> <sup>235</sup> <sup>236</sup> <sup>237</sup> <sup>238</sup> <sup>239</sup> <sup>240</sup> <sup>241</sup> <sup>242</sup> <sup>243</sup> <sup>244</sup> <sup>245</sup> <sup>246</sup> <sup>247</sup> <sup>248</sup> <sup>249</sup> <sup>250</sup> <sup>251</sup> <sup>252</sup> <sup>253</sup> <sup>254</sup> <sup>255</sup> <sup>256</sup> <sup>257</sup> <sup>258</sup> <sup>259</sup> <sup>260</sup> <sup>261</sup> <sup>262</sup> <sup>263</sup> <sup>264</sup> <sup>265</sup> <sup>266</sup> <sup>267</sup> <sup>268</sup> <sup>269</sup> <sup>270</sup> <sup>271</sup> <sup>272</sup> <sup>273</sup> <sup>274</sup> <sup>275</sup> <sup>276</sup> <sup>277</sup> <sup>278</sup> <sup>279</sup> <sup>280</sup> <sup>281</sup> <sup>282</sup> <sup>283</sup> <sup>284</sup> <sup>285</sup> <sup>286</sup> <sup>287</sup> <sup>288</sup> <sup>289</sup> <sup>290</sup> <sup>291</sup> <sup>292</sup> <sup>293</sup> <sup>294</sup> <sup>295</sup> <sup>296</sup> <sup>297</sup> <sup>298</sup> <sup>299</sup> <sup>300</sup> <sup>301</sup> <sup>302</sup> <sup>303</sup> <sup>304</sup> <sup>305</sup> <sup>306</sup> <sup>307</sup> <sup>308</sup> <sup>309</sup> <sup>310</sup> <sup>311</sup> <sup>312</sup> <sup>313</sup> <sup>314</sup> <sup>315</sup> <sup>316</sup> <sup>317</sup> <sup>318</sup> <sup>319</sup> <sup>320</sup> <sup>321</sup> <sup>322</sup> <sup>323</sup> <sup>324</sup> <sup>325</sup> <sup>326</sup> <sup>327</sup> <sup>328</sup> <sup>329</sup> <sup>330</sup> <sup>331</sup> <sup>332</sup> <sup>333</sup> <sup>334</sup> <sup>335</sup> <sup>336</sup> <sup>337</sup> <sup>338</sup> <sup>339</sup> <sup>340</sup> <sup>341</sup> <sup>342</sup> <sup>343</sup> <sup>344</sup> <sup>345</sup> <sup>346</sup> <sup>347</sup> <sup>348</sup> <sup>349</sup> <sup>350</sup> <sup>351</sup> <sup>352</sup> <sup>353</sup> <sup>354</sup> <sup>355</sup> <sup>356</sup> <sup>357</sup> <sup>358</sup> <sup>359</sup> <sup>360</sup> <sup>361</sup> <sup>362</sup> <sup>363</sup> <sup>364</sup> <sup>365</sup> <sup>366</sup> <sup>367</sup> <sup>368</sup> <sup>369</sup> <sup>370</sup> <sup>371</sup> <sup>372</sup> <sup>373</sup> <sup>374</sup> <sup>375</sup> <sup>376</sup> <sup>377</sup> <sup>378</sup> <sup>379</sup> <sup>380</sup> <sup>381</sup> <sup>382</sup> <sup>383</sup> <sup>384</sup> <sup>385</sup> <sup>386</sup> <sup>387</sup> <sup>388</sup> <sup>389</sup> <sup>390</sup> <sup>391</sup> <sup>392</sup> <sup>393</sup> <sup>394</sup> <sup>395</sup> <sup>396</sup> <sup>397</sup> <sup>398</sup> <sup>399</sup> <sup>400</sup> <sup>401</sup> <sup>402</sup> <sup>403</sup> <sup>404</sup> <sup>405</sup> <sup>406</sup> <sup>407</sup> <sup>408</sup> <sup>409</sup> <sup>410</sup> <sup>411</sup> <sup>412</sup> <sup>413</sup> <sup>414</sup> <sup>415</sup> <sup>416</sup> <sup>417</sup> <sup>418</sup> <sup>419</sup> <sup>420</sup> <sup>421</sup> <sup>422</sup> <sup>423</sup> <sup>424</sup> <sup>425</sup> <sup>426</sup> <sup>427</sup> <sup>428</sup> <sup>429</sup> <sup>430</sup> <sup>431</sup> <sup>432</sup> <sup>433</sup> <sup>434</sup> <sup>435</sup> <sup>436</sup> <sup>437</sup> <sup>438</sup> <sup>439</sup> <sup>440</sup> <sup>441</sup> <sup>442</sup> <sup>443</sup> <sup>444</sup> <sup>445</sup> <sup>446</sup> <sup>447</sup> <sup>448</sup> <sup>449</sup> <sup>450</sup> <sup>451</sup> <sup>452</sup> <sup>453</sup> <sup>454</sup> <sup>455</sup> <sup>456</sup> <sup>457</sup> <sup>458</sup> <sup>459</sup> <sup>460</sup> <sup>461</sup> <sup>462</sup> <sup>463</sup> <sup>464</sup> <sup>465</sup> <sup>466</sup> <sup>467</sup> <sup>468</sup> <sup>469</sup> <sup>470</sup> <sup>471</sup> <sup>472</sup> <sup>473</sup> <sup>474</sup> <sup>475</sup> <sup>476</sup> <sup>477</sup> <sup>478</sup> <sup>479</sup> <sup>480</sup> <sup>481</sup> <sup>482</sup> <sup>483</sup> <sup>484</sup> <sup>485</sup> <sup>486</sup> <sup>487</sup> <sup>488</sup> <sup>489</sup> <sup>490</sup> <sup>491</sup> <sup>492</sup> <sup>493</sup> <sup>494</sup> <sup>495</sup> <sup>496</sup> <sup>497</sup> <sup>498</sup> <sup>499</sup> <sup>500</sup> <sup>501</sup> <sup>502</sup> <sup>503</sup> <sup>504</sup> <sup>505</sup> <sup>506</sup> <sup>507</sup> <sup>508</sup> <sup>509</sup> <sup>510</sup> <sup>511</sup> <sup>512</sup> <sup>513</sup> <sup>514</sup> <sup>515</sup> <sup>516</sup> <sup>517</sup> <sup>518</sup> <sup>519</sup> <sup>520</sup> <sup>521</sup> <sup>522</sup> <sup>523</sup> <sup>524</sup> <sup>525</sup> <sup>526</sup> <sup>527</sup> <sup>528</sup> <sup>529</sup> <sup>530</sup> <sup>531</sup> <sup>532</sup> <sup>533</sup> <sup>534</sup> <sup>535</sup> <sup>536</sup> <sup>537</sup> <sup>538</sup> <sup>539</sup> <sup>540</sup> <sup>541</sup> <sup>542</sup> <sup>543</sup> <sup>544</sup> <sup>545</sup> <sup>546</sup> <sup>547</sup> <sup>548</sup> <sup>549</sup> <sup>550</sup> <sup>551</sup> <sup>552</sup> <sup>553</sup> <sup>554</sup> <sup>555</sup> <sup>556</sup> <sup>557</sup> <sup>558</sup> <sup>559</sup> <sup>560</sup> <sup>561</sup> <sup>562</sup> <sup>563</sup> <sup>564</sup> <sup>565</sup> <sup>566</sup> <sup>567</sup> <sup>568</sup> <sup>569</sup> <sup>570</sup> <sup>571</sup> <sup>572</sup> <sup>573</sup> <sup>574</sup> <sup>575</sup> <sup>576</sup> <sup>577</sup> <sup>578</sup> <sup>579</sup> <sup>580</sup> <sup>581</sup> <sup>582</sup> <sup>583</sup> <sup>584</sup> <sup>585</sup> <sup>586</sup> <sup>587</sup> <sup>588</sup> <sup>589</sup> <sup>590</sup> <sup>591</sup> <sup>592</sup> <sup>593</sup> <sup>594</sup> <sup>595</sup> <sup>596</sup> <sup>597</sup> <sup>598</sup> <sup>599</sup> <sup>600</sup> <sup>601</sup> <sup>602</sup> <sup>603</sup> <sup>604</sup> <sup>605</sup> <sup>606</sup> <sup>607</sup> <sup>608</sup> <sup>609</sup> <sup>610</sup> <sup>611</sup> <sup>612</sup> <sup>613</sup> <sup>614</sup> <sup>615</sup> <sup>616</sup> <sup>617</sup> <sup>618</sup> <sup>619</sup> <sup>620</sup> <sup>621</sup> <sup>622</sup> <sup>623</sup> <sup>624</sup> <sup>625</sup> <sup>626</sup> <sup>627</sup> <sup>628</sup> <sup>629</sup> <sup>630</sup> <sup>631</sup> <sup>632</sup> <sup>633</sup> <sup>634</sup> <sup>635</sup> <sup>636</sup> <sup>637</sup> <sup>638</sup> <sup>639</sup> <sup>640</sup> <sup>641</sup> <sup>642</sup> <sup>643</sup> <sup>644</sup> <sup>645</sup> <sup>646</sup> <sup>647</sup> <sup>648</sup> <sup>649</sup> <sup>650</sup> <sup>651</sup> <sup>652</sup> <sup>653</sup> <sup>654</sup> <sup>655</sup> <sup>656</sup> <sup>657</sup> <sup>658</sup> <sup>659</sup> <sup>660</sup> <sup>661</sup> <sup>662</sup> <sup>663</sup> <sup>664</sup> <sup>665</sup> <sup>666</sup> <sup>667</sup> <sup>668</sup> <sup>669</sup> <sup>670</sup> <sup>671</sup> <sup>672</sup> <sup>673</sup> <sup>674</sup> <sup>675</sup> <sup>676</sup> <sup>677</sup> <sup>678</sup> <sup>679</sup> <sup>680</sup> <sup>681</sup> <sup>682</sup> <sup>683</sup> <sup>684</sup> <sup>685</sup> <sup>686</sup> <sup>687</sup> <sup>688</sup> <sup>689</sup> <sup>690</sup> <sup>691</sup> <sup>692</sup> <sup>693</sup> <sup>694</sup> <sup>695</sup> <sup>696</sup> <sup>697</sup> <sup>698</sup> <sup>699</sup> <sup>700</sup> <sup>701</sup> <sup>702</sup> <sup>703</sup> <sup>704</sup> <sup>705</sup> <sup>706</sup> <sup>707</sup> <sup>708</sup> <sup>709</sup> <sup>710</sup> <sup>711</sup> <sup>712</sup> <sup>713</sup> <sup>714</sup> <sup>715</sup> <sup>716</sup> <sup>717</sup> <sup>718</sup> <sup>719</sup> <sup>720</sup> <sup>721</sup> <sup>722</sup> <sup>723</sup> <sup>724</sup> <sup>725</sup> <sup>726</sup> <sup>727</sup> <sup>728</sup> <sup>729</sup> <sup>730</sup> <sup>731</sup> <sup>732</sup> <sup>733</sup> <sup>734</sup> <sup>735</sup> <sup>736</sup> <sup>737</sup> <sup>738</sup> <sup>739</sup> <sup>740</sup> <sup>741</sup> <sup>742</sup> <sup>743</sup> <sup>744</sup> <sup>745</sup> <sup>746</sup> <sup>747</sup> <sup>748</sup> <sup>749</sup> <sup>750</sup> <sup>751</sup> <sup>752</sup> <sup>753</sup> <sup>754</sup> <sup>755</sup> <sup>756</sup> <sup>757</sup> <sup>758</sup> <sup>759</sup> <sup>760</sup> <sup>761</sup> <sup>762</sup> <sup>763</sup> <sup>764</sup> <sup>765</sup> <sup>766</sup> <sup>767</sup> <sup>768</sup> <sup>769</sup> <sup>770</sup> <sup>771</sup> <sup>772</sup> <sup>773</sup> <sup>774</sup> <sup>775</sup> <sup>776</sup> <sup>777</sup> <sup>778</sup> <sup>779</sup> <sup>780</sup> <sup>781</sup> <sup>782</sup> <sup>783</sup> <sup>784</sup> <sup>785</sup> <sup>786</sup> <sup>787</sup> <sup>788</sup> <sup>789</sup> <sup>790</sup> <sup>791</sup> <sup>792</sup> <sup>793</sup> <sup>794</sup> <sup>795</sup> <sup>796</sup> <sup>797</sup> <sup>798</sup> <sup>799</sup> <sup>800</sup> <sup>801</sup> <sup>802</sup> <sup>803</sup> <sup>804</sup> <sup>805</sup> <sup>806</sup> <sup>807</sup> <sup>808</sup> <sup>809</sup> <sup>810</sup> <sup>811</sup> <sup>812</sup> <sup>813</sup> <sup>814</sup> <sup>815</sup> <sup>816</sup> <sup>817</sup> <sup>818</sup> <sup>819</sup> <sup>820</sup> <sup>821</sup> <sup>822</sup> <sup>823</sup> <sup>824</sup> <sup>825</sup> <sup>826</sup> <sup>827</sup> <sup>828</sup> <sup>829</sup> <sup>830</sup> <sup>831</sup> <sup>832</sup> <sup>833</sup> <sup>834</sup> <sup>835</sup> <sup>836</sup> <sup>837</sup> <sup>838</sup> <sup>839</sup> <sup>840</sup> <sup>841</sup> <sup>842</sup> <sup>843</sup> <sup>844</sup> <sup>845</sup> <sup>846</sup> <sup>847</sup> <sup>848</sup> <sup>849</sup> <sup>850</sup> <sup>851</sup> <sup>852</sup> <sup>853</sup> <sup>854</sup> <sup>855</sup> <sup>856</sup> <sup>857</sup> <sup>858</sup> <sup>859</sup> <sup>860</sup> <sup>861</sup> <sup>862</sup> <sup>863</sup> <sup>864</sup> <sup>865</sup> <sup>866</sup> <sup>867</sup> <sup>868</sup> <sup>869</sup> <sup>870</sup> <sup>871</sup> <sup>872</sup> <sup>873</sup> <sup>874</sup> <sup>875</sup> <sup>876</sup> <sup>877</sup> <sup>878</sup> <sup>879</sup> <sup>880</sup> <sup>881</sup> <sup>882</sup> <sup>883</sup> <sup>884</sup> <sup>885</sup> <sup>886</sup> <sup>887</sup> <sup>888</sup> <sup>889</sup> <sup>890</sup> <sup>891</sup> <sup>892</sup> <sup>893</sup> <sup>894</sup> <sup>895</sup> <sup>896</sup> <sup>897</sup> <sup>898</sup> <sup>899</sup> <sup>900</sup> <sup>901</sup> <sup>902</sup> <sup>903</sup> <sup>904</sup> <sup>905</sup> <sup>906</sup> <sup>907</sup> <sup>908</sup> <sup>909</sup> <sup>910</sup> <sup>911</sup> <sup>912</sup> <sup>913</sup> <sup>914</sup> <sup>915</sup> <sup>916</sup> <sup>917</sup> <sup>918</sup> <sup>919</sup> <sup>920</sup> <sup>921</sup> <sup>922</sup> <sup>923</sup> <sup>924</sup> <sup>925</sup> <sup>926</sup> <sup>927</sup> <sup>928</sup> <sup>929</sup> <sup>930</sup> <sup>931</sup> <sup>932</sup> <sup>933</sup> <sup>934</sup> <sup>935</sup> <sup>936</sup> <sup>937</sup> <sup>938</sup> <sup>939</sup> <sup>940</sup> <sup>941</sup> <sup>942</sup> <sup>943</sup> <sup>944</sup> <sup>945</sup> <sup>946</sup> <sup>947</sup> <sup>948</sup> <sup>949</sup> <sup>950</sup> <sup>951</sup> <sup>952</sup> <sup>953</sup> <sup>954</sup> <sup>955</sup> <sup>956</sup> <sup>957</sup> <sup>958</sup> <sup>959</sup> <sup>960</sup> <sup>961</sup> <sup>962</sup> <sup>963</sup> <sup>964</sup> <sup>965</sup> <sup>966</sup> <sup>967</sup> <sup>968</sup> <sup>969</sup> <sup>970</sup> <sup>971</sup> <sup>972</sup> <sup>973</sup> <sup>974</sup> <sup>975</sup> <sup>976</sup> <sup>977</sup> <sup>978</sup> <sup>979</sup> <sup>980</sup> <sup>981</sup> <sup>982</sup> <sup>983</sup> <sup>984</sup> <sup>985</sup> <sup>986</sup> <sup>987</sup> <sup>988</sup> <sup>989</sup> <sup>990</sup> <sup>991</sup> <sup>992</sup> <sup>993</sup> <sup>994</sup> <sup>995</sup> <sup>996</sup> <sup>997</sup> <sup>998</sup> <sup>999</sup> <sup>1000</sup>

في حجة احمد المحتملة. وها يلتمس كيف تقب الخرافه أمام لصندوق،  
ليحيل كلاهما إلى (السر) كلفظة استذكارية دئمه النحر بعية لابتناق  
بن فقرة أخرى، بين مشهد واعر، وبذلك تنقسم لفاتان تبعاً لمحتوياتهما  
المكونة

(1) الصندوق يشير إلى ذلك الملموس الماضوي.

(2) الخرافه يشير إلى ذلك المعرج الماضوي لمطوي في (الكيس) مع  
لأحد بعين الاعتبار لونه (الأخضر) الذي بات عبوراً، في ذلك  
من دلالة على التبعث واحتمال لتجدد، وهذا الذي ستكشف عنه  
الرواية لاحقاً (كتب لأحلام) الذي دوتت بعض صفحاته فقط  
بعضها بعض صفحاته الأخرى مازال بعض، ينظر هذه السلوكية  
التدريسية، والأندلسية إلى خطين متجهين

(1) خلفه سرور محمد، يدعاه دئمه حديد لي دمع لماضي  
الفاقد ينفث أنعمته في ماء كحمره للشخص لمدون  
أعدائهم بعد "النهر" تحرير "نهر" الحسي المولد،  
المقيم في الأبنية

(2) لحظة اليأس لعابله لتجسيد عن طريق المستقبل، مبتدئة بـ  
(شاهد) و(الهادي)

وتسرد لحظات الذاكرة والجمرور عن طريق سامات الجد المعطوطة  
المزج حلمها الأول بوضعية تطالب الآباء بتأبئة تسجيل أحلامهم "ما حرم  
لجد الأخير فيكتب كبوء شحدث، محوها الموت، وتتحقق عيب  
يقتله الاستكباريون وتقطع هذه اللحظة لبدا لحظة أخرى مؤلمة لها  
رسل (الهادي) في باريس لدراسة الطب والعودة المتنبئة للتدبئة بين  
لأح التوأم والذكريات الأسرية، وبين القط الماكر، وبين الحلم

متواليات يمسح بعضها لبعض ليرور، ليتصل بعضها ببعض في



وعن هبوط الصعد المجتمعية، المحابيه (فهو الشاهد على مدى تقبل فيها الأجل دون أن يفعل شيئاً، فالبقي يصبح مع توالي أزمس مقبولاً، والسارق مسؤولاً عن أمور هامة، ويتحول الجاهل إلى أستاذ في الجامعة، كما يمس لعاد رداً المعرفة، ويرتدي العميق حبة الواعظ، ولشئنا يسمى رجل دس بتلاعبه بأنواعه المطيعين ويعتني الكسول الطامع بالمال في طريقه ليكون حرقاً يشوه معنى الانتقال في صناعة أي شيء).

يذمغ الماضي بالدم يمس الحاضر يذمغ باللامعي وباردياد السوء والنباس ولا مفر من هذا الوضع إلا بالعودة إلى (دثر الأخلام) المسوء بإحضر وحشي

وتنصب سحابة بين سداي عودات وبين سداي أسس لشعدة

\* سبق عهد ستيب (1) الأني / (2) القول عبر سرب (الصدوق / الدثر / الخزانة) (1)

\* سبق الخلف الذي يلقب بـ **الكاتب الجاهل** مله أفلة استهامة كبرى سلف من البراءة في دثر لورث، صورة لضمه من بعضها كموابة تؤدي إلى الجنود، وإلى الفروع المعاصرة.

\* سبق لتأمل كفرة أولية تنقطع بين حكومات المسقين السابقين، وبين الكتابة كعملية تنتج

(1) لاحظنا سابقه عليها (أحوال الكاتب في مقهى القلعة/ صرعات الذب بين الانقطاع عن الكتابة وبين محاولة الاقتراب منها)

(2) المحظة المزينة للكتابة، بحيث تعدو بها مكتوباً تمسكون به (العتوهاب) وتداخل معاناه الكاتب من الكتابة كإحسان معاش يصير يمس مع النص ليمارس هديسه بين المكسب والذي لم يكن بعد.



(3) اللحظة المتصادمة كميرتين: سيرة الفاكورة الذاتية/ سيرة لذكره الجمعية التي لا يبقى في حيز الاسترجاع بل، تتمتع كحجر مشحون بعاش الأ، مثلاً مهدتة (سعد الدين الجابر) وإدخاله كشعبية حية ومتنامية، محورت حولها شبكة الماكورة وسيفت منها كحلفية لإسقاطات الحاضر (كان سم المتحدث لدي غاب أكثر من ربع قرن يسترجع نغمته قوياً كما كان، فالجابر كان ذات يوم زعيماً سياسياً، يقود حرية أكثر مجموعة من أهل البلاد، وخاصة في حلب والمدن التي حولها، من تلال مريية من البحر، وإلى الحدود مع العراق، وكان ابنات من رجالات الدولة البدرين الذين يسهمون في جميع نبر من حضور سعد الدين الجابر معه على نرحل)

وبعد توصف مكاني المعجزة بأسبوعين بعد فة المدة كمرحلة متداخلة رموزها بمقتضى رمزيين.

(1) برسوز حب مسجاة كرسى الاندلسي الشكل المعزل/ راحة الرمس بعينه حرد بعد: رفسد دمه حتى يرمي بعربة لمريضة المعالة على وريع قزح الأرضي/ صنفق الجابر)

(2) برصور صكائية لص الأولي (القبو/ لقرفة لشي بجانب الحائط/ الأوراق ولوثائق التي صحتها الجابر إلى شاهد؛ وبذلك تتبين ت هذه المشاكلات كعلامات صغرى في علامة كبرى (الرؤية) المقروعة على مجذلات برعمية يأسكاسا اعتبارها بنبه ظنيله ليمبه النص لياحثة عن (العائبة) ليس فقط من الشخوص، بل أيضاً، من الموروث والحوس والأحلاق والأرض والصف لأبيض من دسر الأحلام والرمس لدي ياني ضمن صبة تحفر لماسي على جباه ثابة ترتبط غالباً بـ (اسم) مستقن (كان اللق، الثاني في عمرته أيضاً، لكن المشهد كان يدل على أن اتفاقاً سيفقد يسي ويين سعد الدين الجابر؛ ولا يفصل الهم لداتي (الانساني/

لكتابي) عن الهند الوطني (بلد مصادية بلعبات الجعر فيا ويسحط التاريخ، ولقد وعيت أنا اللعنة الأخيرة، عندما اعتدي على جعرايبت بسمرة الإسكندرية، ولما إيه بهجروج الفرنسيين مسسعيد حقا، فكان ان حرجوا لنصاف فلسطين إلى لاتعة المسروقات حاولنا جهدا أن نستعيص بالوحدة مع أي عرب احري، فاردد التقوقع عند كل العرب وتكاثر عدد الجعر لمرله في بحيرة الأمل العربي المفقود كذلك تحولت أنا إلى حريرة صحيرة طافية على السطح وقد جلدتها الصخر وبعض لأعشاب غير المعيدة)

وتتشكك الأسماء كرمو. في حمر لآ. من وفي حمر اسم (الجابر)  
(الشبح محمد عبد، عبد رحمن بكواكبي، رحب فادر يوسف  
العظيمة/ روكو عن هذا التمدح سبيري تسال بفرجه بكتاب حول  
ما يكتبه من حمر في حب إلى لآ. من أحمد بن كرمه بآ. بن الكيري  
هل كانت كاستي لآ. من التي بها حمر في لآ. من الأخيرة، سوغا  
من تدوين شيئا، محببه تشبه بسمرة اللآ. من، لآ. من كانت سوغا من  
التفريق عن ألاممي التشابه المصلحة. لآ. من كات احمر، ندمه لتعسي  
ككتابة بديلة؟)

ويظهر (اليلي) كروحة لآ. من الجابر) في ذلك البيت، يجعل لرسم  
د ثريا (ها هي د ثرة الرمن تدور وتدور، لكنها تهود إلى نقطة اليدية،  
وهكذا توقفت لهنه البحث في لحظة ساحرة، هنا هي نظهر من جديد كأنا  
دائرة الرمن رست لتفعل ذلك)، وعلى هذا، فإن ظهور لشحوص عند  
عنى الانتقال من لآ. من إلى ملامحه وحياته وظروفه وأوضاعه الاجتماعية  
والعصبية، تنقالا متقاطعا، يتأجل عبره التعريف بالشحوص تأجلا  
مرتكرا على تقبتي

(١)، محيط الشحوص المتسع على مدى النص كأنق يبعث من لآ. من

الجمعي، ذي المعرفة الكيفية، والراوي الماسوي لبعض الشخصيات (الجاير / الجد / شاهد / ...).

(2) تعبئة المشاهد المتضمنة من الراوي (منظورية السائق) إلى مسافات متوالية (مسافة الماضي / مسافة الحاضر / مسافة الآن، وبني ليلي متغيرة مع شاهد، وسادة له قصة حبيبها وزوجها من الشاطئ ملك السجاد لبعض في حبيب) وكيف أراد لها والدها ذلك «زوج الثري» الذي سكتشفت أنه متزوج من عدة نساء ولم يتجيب طفلاً، ثم سيكون الطلاق بارداً كالخطوبة تسرد وهي تعطي لشاهد أوراق وثائق المدرسة، ثم تحكي له عن مذهب وحديثه عن مكالمات هامة ولقاءات مع سيدات على كتاب عن الجاير. كيف يتزوجت من الشيخ (سيد شمس) ثم من جميل البدر - مرد - بعد من ابن جاريته ثمجرت في أرملة عسكريه حبيبته نفس مع مسعادة لولا صدمه علي حواء طلع مذهب لكنها غيبه، بذلك تهيئ حبيبها «سيد» رجل حكيم سخي له «المر» رسم العراق، وتعود إلى وحدتها من جديد.

تتحرك أصوات الراوي الجمعي بهيئة عدة صمائر شكت ظلالاً لذاكرة هذا الراوي، منها المكانيّة (القلعة / حلب)، ومنها الزمانيّة (المنطقة المسردة بين الماضي والحاضر وبين يوم الردي وبغضته وأسجد بيته هذه اللحظة في لحظة الحاضر)، ومنها الشخصيات المشاركة في عملية السرد بحيث يتحول السرد لروي إلى سرد متعلق وذلك عبر شخصيته الجدي المبشور من كتاب الأحلام والبلبل التي يتقاطع سردها مع سرد الراوي لتصبح إليه سحراً جديداً في السق، تهيئ القصة التي يقوم بها (إحلاص) وهو يتناوب السرد مع البلبل التي تحكي له (الكرة)، يعلمها ككاتب، لكنه يتواطأ معها، ويدعها تقول بابه عنه أحداث تلك الفترة

الرسمية والحباتية التي تعين مع تعين البلى، وأيضاً يتقاطع ذلك الحيز المقابل مع الذاكرة المجدبة (المجد) كشخصية مشحونة بدلالات ثنائية

(11) دلالة الواقع والظروف المعاشة لمجتمعية والتاريخية ولبانية والثقافية. شطوقه على لسان المجد (فتت لهسي وأنا أطوي أكراسي للديم) «م هذا السوي من التناجيج، تعين فيه الدم» ويختلط فيه الديس بالزيف».

(21) دلالة لمجيلة بعلميمها المركبة من الرمز واللوحه ولأبعاد الإبهائية لمسقطه على لدلالة الأولى (دلالة الواقع) المشكّلة لمسطوق المسكوت عنه في الرواية

هذه لبحر من بحر حركة م مع تعدياً لها حركة أمية، من ناحية ثالثة نرى في شخصيته (الهادي) شخصية مركبة يتعنى وراءها الكاتب، يمكنه صدارة لمعنى في ارفع كما بها قتل شخصية حركة الأخرى ليعده من الرية وأنسوار به هذه المتداخلة مع نقطة اللاوعي، مركبة (عدم، شمس من سارب ظهره لمحلول ك (شخصية دلالة نسمك 2 سب علامات 1 سور) = الهادي، لذلك سلك في لى سلك الشخصية لعانيه، لجانية بحر العزل المتغيرة مع تغير الأمكنة، وهو البحث عن الحقيقة في الرحيل ولكتب ولديانات والتصوف والبوذية والزواشنية و(الزن) الياباني شخصية مبسطة من البحث عن الذات في موجات البحث عن (الحقيقة، تبدأ من لشك لتصل إلى اليقين، يجمع الخط البياني غير شخصية أشيع الهادي إلى الصعود مع المحتمل التاملي (معظم الفلاسفة ولعنساء) والكتب، يتحدثوا عن ذلك الانتساء المعرفي، بينما الكرة الأرضية حرم صغير في بحر لعضاء، اللاتهامي، الشاعر الروحية واحدة، لأنها ليست مختلفة وفق الأرض التي تقف عليها الكون واحد، وطرق الإيمان المحتفلة

تؤدي إلى هدف واحد، هو القوة الكبرى، هو الله الذي لا مفر من الإيمان به، فالعس البشرية مهما تاهت، فإن طريق خلاصها هو العودة إليه. هي تخرج منه وتؤوب إليه

ويرتد لمس السردى فلاشباكياً إلى لحظة معاداة لهادي للبرسة في باريس. وفي هذا الارتداد يستحل الراوي (شاهد، شخصية (الهادي) فيحكمى مسيرة حياته وظروفه ورواحه من (إيمان) وانجابه لطيفته (عائشة) التي تصاب بمرطبان في الدم نادر، تموت به، فيصاب الهادي بعقدان الثقة في كل شيء. (وقال رئيس الأطباء بواسيني «بها إرادة الله يا بني» وعندما توقعت أماسها صرحا في ردة شعبي «ما عدت أرض بشي» (دعوى في عهد «بدر» ووجان متناقضتان. روح التور، وروح الظلمة، ويستمر في يأسه إلى أن ينتقل إلى قرية جبلية في شمال فرنسا ليعر لمدرسة من مرعه، «هنا يتفق» حل اسمه «دني بصي على طريقته يوسع يده في غير حكمة يسيبه (أ) عابه كل مركب لاجلال ديانة كل موحدة بعد، فاستبدوا واسموا من سبل الحقيقة، لكن (الهادي) بعد أن لم يصنع لمفهومه لكثيرائه بالقرب من (ليون) ليتعرف على فيريسي عمل مستشار بمصنع ليبرر يدس بينهما حول ذلك النور الخفي، يتخفي جلد النور ضمن نقية تند، حل فيها سلاسة المعط مع عبق نفسي، بحيث يقدم هذه الشبكة سقاً يبيع منه اليوم إلى م ورا، المحطة جدلاً أمان لتناقص في مسو رزيوي بصي. وقع لروح الجمع للأديان، ذلك الوضع المبعث من (الشر) و«مشر على لكرة لأرضية عن طريق استهزاء بشكل في النهاية سرعه لصو. القصة ركافة الضوء ومجالاته: (في بيت الفيرياني الوثير كان احتفائه بي مشيراً بقلق قال إنه مرأ لكثير من بلاد مبعسه المكشعبات التي بدل على عراصة لباريح وسعت الرمن حال «إنسا بلاد الصو» / بعد بات همه الآن في لتعرف لي الإنجازات الإنسانية التي لاصها الضوء أو أنها تنتج الضوء.

أي سور. وهذا ما يفوده إلى مزيد من معرفة الأديان التي ساهمت في تحويل لوز إلى قيمه فعالة تساعد الروح على إدراك الحقيقة. إن لقوة الكبرى تكمن في تصبغ الروح في العن. ثم ترح هذه الآلية المحدبة إلى غائبة أخرى تربط الروح لجواني باستخدامه الخارجية، فموضح كيف رطفت لأديان لهذه السبابة ولا يلبث لها دي أن ينتهي به (إيلين، صفة في ردة صخرة مع مجموعة من الرجال والنساء، تقرب منه، ونسأله عن أحواله ثم يعود إلى جماعتها، بينما هو يخرج صاحب كهر (السور) الذي لا يمر مرتين، ليجد نفسه أمام كيسة (موردا)، يدخلها، فتعمره حرم أسرتها، عائدة به إلى صدى المور المفرد مع ذكرى رجل الغيرة. ويرتد معاذيل يوصف ليويسرسي بسيد حرب لا تسع لها حد سوى ممتعة الهادي ببعض ص من سورة ص.؟ رستور يستحسنه في واقعة على الجسر لثوب سحره غير تأمل سيدكركه لاهل برنس وتنقل الحركة السريعة إلى (سبي وساعة) متضمنة من أكر لؤس نظرية مع الهادي وبديرة مع حركة من سوابه من الكتب لدرنا من حكمة في كوحه المسحب في ليرة (السفيرة) وذهب ب رارة شاهد. يبقى به ويستمر نهاي في حكاية سيرة لهب تبس في خطه. كرسه فيها تعارف على سيدة فريسيه (فقدت زوجها وأطلق ابنتها في لحبة الفرنسية بعيداً عن بيت العائلة) عرضت عليه الحب، فرفض عيوده لمجد شراً لها الحب تبعاً لتساميه الحب لا يأتي من أجسد وحسب، إنه شعاع يشرق من داخلك فيرداد لقا عندما يلامس المطح لماسب) وعلى أن ذلك ينقل الهادي من هي هذه لسيد، إلى هي أكر هذوياً فيه بقر القصص الإسلامي. ويرجل من مكان آخر قاصداً موسيع رقعه الروح لا رقة المكان، ويستمر في سرد للمتلقي الوهمي (الكتبة) وللمتلقي العاري حتى لحظة عودته إلى وطنه بعد وفاة والديه (لا تكرر أي أجهشت في بكاء مر وأنا أستعرض الدار التي ولدت فيها الرحم

الذي ولد في بيت في عباء الكون للصبيح وعاء للذكريات، وبقي رحم المكان ترسم على جدرانته آثار الأرض تذكرونا دوماً بأن عقارب الساعة تدب وفي دماغها الألوان المختلفة تحلب ظلالاً وترسم تطور البشر والأشياء).

وستمارع الظلال والأثار والعدم والوجود والظلمة والمور، ساعزاً يؤدي بالهادي إلى سرحال ثم في البادية، ومضي على ريادة أشاهد، والليلي للأح لشرم (الهادي) مدة أربعة أيام. يعودن بهدف صامتين، ترفعهما معات كدماته وظلال رحيله المسوي والمكانني، يعودن شاهد لي يمشي ليجد رقة من اعليه الشرفة على سور ليلبي فيها ملاحظة بأن روحته انصبت من سرب سببها فتطير برغبها سببها اختارت لبقاء قرب حديق هي في انتظار عقيد الناس أنه في بيت حماري. هذا السفر بينهم، وما في يجب منه ساء، يعودن شاهد س إلى قبل لموعده حفر عليه ليجد له بها أم غداً ترجي تراعب من لمعرفة والتواصل على مريمه بها. في مذهب مريمه يكره شاهد على عقد ابوج، لا يجدد فيحب عنه في نصف. حماري سوطي على طريقاً تؤدي إليه بعد ثلاثة أيام يعود شاهد إلى ليلي ليلبي لها صباح الهادي. لكنها تؤكد له وجوده وحضوره مستقبلي. وهذا يصل لرازي إلى اعلاته عن اجتماع شخصيته فيه. مديناً نود النص على لسان ليلي، اوقات مرة لا أعفك اسى كثيراً تحيلكما شخصاً وحداً له وجهان متطابقان تب الفعل لدموي المشر، وهو الفعل الروحي لميبح. ولا أعفك سى لا أحتمل معصا لكما عن بعضكما البعض، فكنا محولتما إلى كيان صمدج) وسحر كتاب (الجابري). وتسله ليلي طبعته الأولى بمنتهى الفرح، ويبقى لشرط لروح عودة الهادي. وطول مدة الانتظار يدمع شاهد إلى لعودة للكتابة ويأخذ فعل الكتابة صارين للحضور:

11. صدر الرواية المكتوبة ويتضمن رأي الكاتب (إحصائي، بها، إضافة إلى تمكيد رمورها ويصاح العائب منها والإيهام بأنه يكتبها الآن) ابتدأت الفكرة بتاريخ بلد عتد من ظلام العشائين مروراً بقبو الامتصار العرسي وانتهاءً بروع كامل عد لباس لروية مستقبل بشكل حر يحمل الأمل

12. ظهور العائب من الروايين (المكتوبة = الذاكرة) والتي تسكب = لمصر. وهذه الظهور ترتبط مع لهادي كرمز للعقبة العلوية والروح والحلم والاشعور (وكاتب ليلى نغراي فصل انتهى معه تشد غر ندي دكث تغزل هر دك ما طلب سك ان تعمه، فأغمر من سائلني سي سر لمة حبة عد بروج حديد طيبتي (أنا بعدة = بعد بوه في هي بين الدني كسبه ملامح لحبه سي لا سيج رضاً حب لهادي بين فصل من اموية واحر = هو بسم لرحمني بدتني في أقصى ظما من لكتبة، فصدر انتظاره متعة تتجدد مع احتمال عودة الفقية)

13. صدر برونه ليس سسكب رسي محل حمون برونه المكتوبة (الفتوحات) وهذا المسار يأتي كحركة رميه سطر المستقبل وتتفاعل معه في ان، ليكون الجديد المضي - لاحتتمالات اسباحات لرميه من الرواية (الكهف/ العجوة/ الفراغ) وبذلك يحتمل النص سافه مكوراً تصاعليها، طارياً مراحلها، ثم معادراً نفسه بعيداً إلى احتمالات لقادم، إلى الفتوحات (وهكذا مع تقدمي في ملاحظة لأحدث لتي مر بها الوطن، بدأت شعاعه العلاءة بليلى محسي سوراً يحتمل فيه عذاب الانسطار بأمل المضي بعيداً عن فتوحات حديده تحفقه روح تنو إلى تأمل مستقبل لا يحمل سوى السور ليضي ما يحتمل أنه كهف أو فجوة أو قراع).



## 1 - مقدمة:

ما تزال المقولات حول صدام الحضارات، وحوارها، هي المقولات الفكرية السائدة في ساحة الخطاب الثقافي العالمي، وذلك منذ صدورهما في العقد بين الأخيرين من القرن العشرين. وبناءً على تلك المقولات، أو بالاتفاق معها، اتخذ الخطاب الروسي لعالمي منذ ذلك الحين، وحسب البؤس نحو لذائذ الروس الخاص ليخرج منه إلى الإنساني بعد. يلاحظ على هذا خطاب، مددب بحبه عن لمرعة الخطابية، لا بد من لوجه لبعض في كثر لروايات خصوصية، خصيصية، وقد جاءت جرداً، دون أن يتركب من دمار كره، وهو محفوظ، فتوجباً لشد الخصم، أكثف على هيئة تركب خصوصية ثقافية للمجتمعات.

لا بد من القول إن فكرة الثقافة، وما تتضمنه من خصوصية التشكيل، هي ما يسمي الفكر العالمي اليوم، ويشكل الخطاب الروائي بدوره أحد اتجاهات هذا التوجه.

إن المحرر الذي يجب أن يعمل عليه اليوم، هو التصدي لفكرة محرر الخصائص الثقافية للشعوب، بل يجب تركيز الاهتمام على إبراز هذه الخصائص، وذلك لتعويض البس الثقافية الاجتماعية استمرار وجودها أولاً، على أن أصغر سهمي، وأصغر ثقافتني، كما أنون صمدتي وراعتني، وفي هذا الإطار تأتي أهمية النص الروائي، وذلك مع تصاعد موجة العولمة، إذ يملك النص الروائي قدرة فائقة على إبراز الهوية الثقافية للبس لتي يصدر عنها، أو يقدمها، ويصديها للآخر لقد عرفنا فرنسا

بروايات «بلرث» و«عمر» أميركا اللاتينية برويات «ماركيز» و«غور» لعالم مصر بروايات «محمود»..

## 2 - النص الروائي وحضور مفردات الهوية:

يمكن أن نعيد فكرة النص الروائي تلك، على تصدير لهوية ثقافية، إلى عوامل ثلاثة

أ - النص الروائي نص سردي بالضرورة، والسرد ينسج بالخرابة، وبالقدرة على دمج ما تحت الأدبي، ويتحول بمهارة التسديد المعاصر لدالة على الهوية الثقافية إلى عناصر سرديّة، أو روائية، فنية، مثل: الأساطير الشعبية، و«موريس رافادي» (الشعر، والحكايات، والمفالات الصحفية، والمقالات - له نص يحسن نظم تفكيره - يمكن أن تكون الجذور البدوية لنقابات روائية معاصرة

ب - يشكل النص الروائي أحد ندي حب و سحر فيه سنده لراعي أشكالاً جمالية مغلقة، تعدم الجديد، في لومته ذاته لنسج فيه عن المسكوب عنه، وبذلك تفتح عبر النص الروائي. البنية الثقافية - لاجتماعية في حركتها، متصدرة فصاها، ورؤياها، ورواها، وطرحاتها، وآمالها.

ج - يشكل النص الروائي إحدى أبقونات الحياة، التي يمكن أن نحصر التاريخ، والجغرافيا، ونشير إلى أهم المعاصر للعامة التي كبرت البنية الثقافية - الاجتماعية من جهة، والتي تشتغل الهوية عليها لتضمن استمرارها، من جهة أخرى.

يمكن القول أن كل واحد يقدمه النص الروائي، يكشف عطاء من أبعاد

تعبير البنية الثقافية - الاجتماعية التي يصدر عنها ويصدر ثقافتها، فحينما يكتب 'الأمريكي' ليود عن شرق عالم، أو يسبح إلى الأدب الكولمبالي بحطاب علمي حاد، فإن في ذلك إشارة إلى بيد ثقافة العصب، ووفقاً إلى الحوار مع الآخر فيصنع ذلك مصديراً غير مباشر للهوية الثقافية، لذلك كله، يعد النص الروائي من أخطر الوسائل التي تعبر عن لأشرونولوجيا الثقافية للشعوب وتخطئ اللثام عنها

إن لأطروحة الذي يحاول هذا البحث أن تستخدم في تصدير الخصوصية الثقافية عبر النص الروائي، والعمل على تآهي مفردات هذه الهوية الثقافية، فبدأ، وحكراً، في حشد النص بحيث يخصص مرجعيته لخصائصه بخصوصية، وبذلك كان نص ثقافت حاضرة في ساحة عالميه، ممارسة لهذه الخصائص وفاعله في جميع الشعوب، كي لا يأتي يوم يُقال فيه: كان هناك قوم يسمون العرب!

### 3 - أسئلة تفرغ نفسها:

- إلى أين سحرمت حول موضوعات نسكس برشوب مونها
- لغريب، نتهافت أمام أسئلة تفرغ نفسها، من قبيل:
- ماذا لم تحت الرواية حتى اليوم، على الرغم من مصي عقود على تلك لتكلمات؟
- ما هو التاريخ المقرر لحوث الرواية؟
- لماذا ما يزال الراوي يروي، ولماذا ما يزال القارئ يقرأ؟
- إذ ما استطعنا تقديم إجابة عن السؤال الأخير، فإننا نكون بذلك قد أجبنا عن السؤالين الأولين
- أقول ما يزال الراوي يروي، وما يزال القارئ يقرأ، وسيستمران.

لذلك فإن الرواية يشكلها الوعي الحالي المستمر مع الإمكانيات المفتوحة لتطور داخل هذا الشكل الذي تمكن الإنسان من الوصول إليه في العصر الحديث، نظراً لكل الجهود السردية في العالم منذ ظهور الرواية لأول مرة، أما ما إذا، فالجواب ببساطة لأن وجود هذا الشكل الوعي بمكباته القصوى، حمايتها من «نسيان الوجود»<sup>11</sup> إذ يستعيد بها، وأقصد الرواية، الإنسان ذاته بعد أن فقدتها في أشياء توغله داخل أعين انعدام، وسرايب التخصصات الدقيقة التي تتركه في حداثتها، بحيث يعجز معها عن سيطرة استعادة منظور الشامل للعالم، الذي به يكتشف من الوجود، ومن مجهولاته، ما لا يمكن لتخصصات العنصرية الدقيقة أن تكشفه. هذا منظور من نوع بسيط، بل إن ساعدته، بل إن وجودها معنى يندرج على ذلك، «... اكتشاف ما يمكن معرفة وحده أن نكتشفه هو سر الوجود للرواية»<sup>12</sup> ليس لا نكتشف جرمًا من وجود كذا مجهولاً حسبها هي رواية «خلائية»<sup>13</sup> المعرفة هي خلق رواية الوحدة.

وحسبنا هناك مجهول نكتشفه الرواية، سيقبل ثمه رواية «يستمر» رواية كذا يستمر المليون لذلك لن نجرب حتى يبوب الجسد البشري، أي حتى تقوم القيامة، ذلك هو التاريخ المقرر لثوبتها.

#### 4 - المآزق:

أقول لن يموت الرواية، لأنني أفترض دائماً وجود مبدع يمتلك الوعي، ويطلق، بما عليه، رؤيا يبقى على الرواية بوصفها ذلك النوع الأدبي الذي يحميها من نسيان الوجود، لكن مآزق الرواية يكمن حينها يعبث مشن ذلك المبدع أو يعبث، أو يعبثي، وكل ذلك يكون بشكل مؤقت طبعاً، وتلك الوقتية هي العامل الذي يكفل لنا استمراره لرواية.

لأن تحولها إلى ديمومة يعني حفاً موت الرواية. ربما أنسي استبعاد العجايب الدائم لذلك لم يدع، فإسي أقول بعدم موت الرواية إلا بمرور الزمن البشري.

يعيش العالم اليوم مأزق الرواية، أو تعيش الرواية اليوم، مأزقاً، لها به عهد غير مرة منذ نشأتها بسجنى هذا المأزق بمقدان مفهوم الاختلاف في أن يقدّم أنفساً بطريقة محتلفة، وسذكر بوجودها بطريقة محتلفة، وتظهر أمام العالم بظرفها، لا بظرفته، والاختلاف لا يكون ظهرياً، وي يكون في العمق، ولعمري لا يحصل سوى التراث، وسوى الخصوبة الثقافية للمجتمعات.

مأزق الرواية هو مأزق الثقافة، والاختلاف اليوم، مستند لاختلاف، لذلك على الرواية، كأي نوع، أن لا تنح في حلقها بل تتعدى

لقد عجزت الرواية عن أن تكون ثقافة في استجابات حسب مقتضيات لهجة الاستماع من الأخر، سواء المصداق كالحفاظ على سببها في التباين لوحدي، بل بدد دمسره مثلاً في خصوصية من «باريس» أو «ميونخ»، فليس ثمة اختلاف، اللهم ذاتها، والتلزم ذاتها مثلاً، سيطرت لإيديولوجية الماركسية على الرواية العربية في مرحلة ما، فصارت نصيباً في الوطن العربي كقصيدة السوفييتي في أوروبا، محملت لروايات جميعها بكلمة واحدة، وحازت بلا شكها، ومثلها صار مأزق الرواية العربية واحداً في مرحلة ما من تاريخ مسيرتها، وهو تحولها إلى شعرات إيديولوجية على الرغم من اختلاف لإيديولوجيات قومية كانت، أو ماركسية، أو ديمية، أم وجودية.

لثقافة اليوم في مأزق، وهو انسحاقها أمام ثقافة واحدة، هي ثقافة العولمة، وعلى الرواية أن تعارض، وأن تفرم مبدأ الاختلاف، لتستد منها، وتنفذ ثقافتها

« لم يعد بإمكان الرواية أن تعيش بسلام مع فكر عصرها. فإذا كانت ما زال يريد التقدم و التطور كروايه، لن يمكنها فعل ذلك إلا حلاتاً لتقدم العالم»<sup>(1)</sup>.

لم يعد يحق على أحد لبود أن العالم يتقدم نحو العولمة، وسيطرة لشقاه الواحدة، وأصبح الحدود بين الثقافات، على الرغم من تعدد لأشكال لعبة، والرحمة في إلتاحتها، وتصديرها، لاسيما في وسائل الإعلام، وحسن الصراعات العنصرية، إلا أن حلف هذا التعدد، والاختلاف السطحي، فكراً مشتركاً<sup>(2)</sup>، لذلك فإن تقدم الرواية يجب أن يكون في تحرير الحدود بين الثقافات، والاحتفاظ بدوال الهوية الثقافية لكن بنية اقتصادية وبنية لغوية جديدة لمصنوعات هي على التوجه، فإذرة على ذلك أيضاً بشعبي حتى لا يغيب عن بعض تحمله، كما ذكرت، مفردات الهوية، و التراث من أهمها

## 5 - التراث بين حضور وغياب:

حينما تراث بيتاً، ترممه بحيث يتماشى مع العصر خدماً وجمالاً، فنحن نأخذ عليه، بل بسجّل إلى تحفة سياهي بها لماذا نصير هذا البيت معجبة؟ لأنه فضلاً عن الراحة والجوال لا يثبته غيره، ويوفر عنى حصانتي وميه واحتماعية لا يفر عن عليها غيره من بيوت العصر الحالي، ويحملنا إلى عالم يحمل في حياته الاجتماعية - الثقافية، ولا نراد كذلك هو النص المشيع بالتراث، أو بالخصوصية القديمة

لا أقصد به النص لتاريخي، أو الذي يحكي عن التاريخ، بل هو النص لمعاصر اليوم المتشكل بالرائي، لكنه يحمل خصوصية الثقافية، ونظم تمكيرا، ذلك السى لـ سيكون بين عشية وصباحها، وبما هي تراث في الحق، يتحد كل يوم شكلاً جديداً يدمجه بأغراض الر هي

لماذا غيل إلى المصوص المشبعة بخصائص ثقافية للمهية التي تقدمها ؛ لأنها ترضي قبا برعتي  
أ - التوق إلى المعرفة، واكتشاف الآخر.

ب - المستأجبة. أو الخين إلى الخاصي هذه البرعة يحمل كل ما في  
لا شعوره هنا لا يعني أنني أعجب بخص يحمل خصائص أمريك  
اللاتينية، لأنني معجب بترتها بالضرورة، أو لأن لدي حبا إلى  
محبها، بالطبع قد لا يعني مرها على الإطلاق؛ لكنه الإنساني  
المشترك هو الذي يتحرك فيها فأعنية تراثه في مقاطعة ثانية في  
الأرجنتين، قد تحملك إلى قريتك الصغيرة في «الأردن» أو في  
وسورية. فإن ما يحفل به التراث هو ما يبقى منه هو الوجه  
الأخضر الذي نحني في الآخر من الإنسانية بدمية نسي يفتي  
جوهرة ما نسي لاسان كعادته لوب يهجر لاد والعربة  
والشعير ينهاج في رمالها في تراث الشعوب بذلك حيث نقر  
مضا مشهرا بترأت الأثر، تستثار قيتا الأثريا لشدة مقيس،  
ومؤ على ما نصل احسا رةذكر. ناس مع مونس مكتوبة،  
وأخرى بصرية، أو شقوية، فنحن انفسنا من نسيان الوجود.

وحيثما تقدم خصوصيتنا الثقافية التي ستتوحيها لرويه في نص  
روائي، فإننا نعرف الآخر بنا، على أن لنا حضوراً محلياً، لندكره  
بوجودنا، ونجعله يخاص معنا، فحين أنمسا مثلما نحني ثقافتنا من  
لسان، فالاندثار

## 6 - صور من تفعيل الاختلاف عبر النص الروائي:

مما به مهمة بسطيح أن بصلطع بها النص الروائي، لأن وجوده  
يقوم عليها أولاً، ولقدومه، كما ذكرت، على لامتصاص، المتأنية من كونه

جسداً ماديًا. ولتحدث عن صوريين من صور إبراز الخصوصية الثقافية عبر النص الروائي

**أولاً** استيعاب الأنواع الأدبية الأخرى. والدخول في عبر لسوعي، ليثقل مفهوم الكتابة.

**ثانياً** دمج ما تحت الأدبي بالأدبي، فتعصر فيه الثقافة غير لعامة إلى جانب الثقافة العامة

يستطيع نص الروائي أن يستوعب الأنواع السردية الأخرى، والشعرية، ويؤهلها باللوب الروية حيث يعصر بمعية تلقي النص لروائي لسرات لشعري، الحكائي، الوثائقي، أدب لرحلات، ويختصر معه سمات المصنفات، مع ما عنه من سمات عصرها وهذا يعني حضور الثقافة العامة في النص.

فما يفسره به غير الأكثر من طيب فهو خصوص استقامة غير لعامة في سبب. أي هي الثقافة الشعبية التي فتحتها معتقدات ثقافية من كتاب حمادية، بيه رداحي بدرجه (المواويل، والأمثال، سي ليطا ثناء عما رداحي من صوره حمادية

فقبل تلك العاصر الثقافية على مياطتها، واعتبارها بالنسبة لبا دوال هويتا ثقافية بالنسبة للأخر. الذي بكتشعا، ويتعامل معا من خلالها ولا يسي الضررة التي طبعها الإشارات الاجتماعية - ثقافية لبا في « ألف ليلة وليلة » في ذهن الأخر

ممد لمصنف لثاني من ثمانينات القرن العشرين. بدأت لروية السورية بولي هذه المسألة حمية، إذ عجد أنها بدأت بتلك الاشارات الثقافية، وانتقلت إلى أكثرها خصوصية وحمية، حتى لو اضطره الأمر إلى التعبير بلسان لغوام حتى لمجد أحد هذه الصور قد وسع بمحوا عامي، وهو نص « أرض المبدأ » لـ « عبد السلام العحيني » حيث يشير



في مقدمة صعيده للنص «السياد بكسر السين وتشديد ليا» جمع عبر فصيح لكلمه سيّد، وهي في عامية وادي القرات تعني السادة، ويسمى بها أب، سر تعود بسببها إلى فاطمة الزهراء، وعلي بن أبي طالب رضي الله عنهما، ويحمل الناس لها في هذا الراي وما حوله اعبارات تعدير بحسب هذه التسمية»<sup>15</sup>.

وقد بقي النص على معتقد ثقافي للبيئة الاجتماعية - لثقافية لني ثقله، وهو الاعتقاد بكرامات أولئك السادة، لكن الهدف ليس هدف لمعتقد بحد ذاته، راي الهدف قصيه راحه، وهي ظاهرة للساد لادري في المجتمع، مشككة بهد الطرح العس - لعكري، الذي يحسن نتي الخصوصيه ساديه لبسه، هذه ستر عصب في مظهر «نظريّة» التي يتبعها «رأس ساد» في التعبير عن كرامتهم، «أحد» «عن» على نقر الدقوى

«وإحياه» فصب من وسط حلقه، «رئيس شاب طوين» «مقدم» راح يصبح «...» «با أسياد» «تقدّم» «حرمة الأسلحة»... ثم رأيتّه يكشف ثوبه عن مقدمه بطله ويصير واحدة «هل تصدقني؟» بضرية وحده رأيتّه يعرض لفصيص من رأسه المجلد في وسط بطله لست وحدي الذي رأى جميعها رأياً ذلك القصيب لمعدي لمستقيم يسعد من بطني لغتي المسكن، ويرر من ظهره»<sup>6</sup>

وثمة إشارة اجتماعية - ثقافية أخرى من خصوصيات البيئة لني يقدمها النص، وعصر فولكلوري مهم في تشكيل بيئة الياية، ودروب السهر والظهر فيها، وهو ما يسمى بـ «المجنبيات»

والمجنيّات من الرقصات الموريات، اللواتي يقطن الحياض في الياية، ويمسهن لعب «والرمض في تلك الحياض»، هؤلاء الرامضات موجودات في الحقيقة، إتهن جزء من فولكلور الصغراء السورية، ويتميز

الى ميائل تنفق في البادية - إن القارئ يتعرك على مصرب محثوره  
بور - على طريق حلب ثم يكشف الصحراء، الليل والخباء والموسيقى  
والرقصات بأثوابهن الراهية وأحمر نهج الحادة، والشوش وهو عبارة عن  
ورقة مقدية يدهسها كل حاصر لمصلحة في لعب الرافضة السي ثقف  
أماهه<sup>(75)</sup>.

ويصف الروائي صورة إحدى «الحجيات»، واسمها «زينة»:

«عندما جلست تلك البنت التي سمها زينة إلى حاسي، بعد أن  
ذهب وصلتها من الرقص، أحسها بأن راسي يكاد يتصدع من رجة  
العطر لشقب الذي كان يوحسها من أحبيب أكثر من عجب من هذه  
لرائحة ناعمة يد. لا يحضر بها رجة جسدها، حتى ما ظل لها  
صحة من رقص بعد. كانت في ذلك ما رفته من سرور تحت ظفرها لم  
تفلق حصة الجيا في كفيها في إحقاقه»<sup>76</sup>.

كان لب عن اليد، غير أنسالة من المدة ما عن الثقافة  
العالمية، فبعد بعض بحسبها كبير لا يلبس من جلات فكان هو مديته  
«حلب» مسجود عن سرور بدنه وحاسيها لا يربيه رقصها. وعن  
لحب الثقافة السي برند «السرائية»، وسنصح إلى الموسيقى ونعاه،  
لا سيما «لوشحات»<sup>77</sup>، وذكر ذلك كله يستدعي عناصر ثقافية أخرى،  
وشخصيات محتمة تاريخياً، وثقافياً، كما في المقبوس الأثني الذي يصف  
شما، أحد لطربين في «سري إسماعيل بنشا» «أما في شأنه وطرائبه  
مديته بقية من جماعته ردياب وإبراهيم الموصلية وابن سريج وبقية لمعين  
الذين عددهم كتاب الأغاني»<sup>(78)</sup>.

أما في نص «رياح الشمال - سروق الصفيير» له «سهاد  
سيريس»<sup>(79)</sup>، فتجد تقديم الإشارات الثقافية غير العالمية، خصوصاً،  
بطريقه أكثر شعبية، ذلك أن لشخصية لروائيته التي تحمل هذه الاشارات،

هي شخصية معرقة في عابيتها. في حيز أو شخصية الرواية هي «أرض لسباد» شخصية مجبوبة.

إن لدغة التي تقدم تلك البنية الاجتماعية الثقافية لـ «حلب» رمز «للمرير لك»، لغة تمثلته اجتماعياً بروح من تحكي عنهم، وعملتهم. وهي تنجور المعصية بجره لبث روح المجمع المحلي، جملة مجموعة من الإشارات الثقافية الدالة، مثل أهاريج الأطفال، وصباحاتهم: «ولدها الذي ولدته على أربع بنات، أحدها منها وسيرسونه كما قالت النسوة الأخريات إلى بلاد لا يعرف أحد اسمها وأبى تقع. وهناك سياتي حقه مثل جميع الرجال راحت تسترجع في ذهنها صورة ربيع الزعيم بلال بارح لسبب من سرق صغير من كماله في حريمه صد صبي عور لسحار، ليس كوا سفاخر سكرتير من أغورا ويعبرون بها. أحسن لأهل من أسوي لصغير كاسر سبون وهم بصرون فتح و» حيرة، ليمون لاغور حية»<sup>2</sup>

كما يجرى لاهل الاجتماع بعد في تسويد الأغاني والمواويل الشعبية، التي يحملها السرد من «حلب» حيث تسمى في جهات الحرب، حيث الشعبيات المحلية، إن من غف من ثقافة اجتماعية - للمعوية للمدينة تحصر بشكل كفيف أني حصر السرد، فتدعم لبؤرة السردية ليظهر التلقني دائماً أنه لا يمارى «حلب» سواء. أكان في «بالوس» أم في «كوت لعمارة»، أو في «بمداد»، أو في «الأسامة»، فالهوية الثقافية سرائق التلقني أبسما انتقل به السرد، عبر الدول عليها. وهي هنا الموال، كما بينه القويس الأتي

وكان ربيع جالساً مع بعض الجود في مكان غريص من شندق كانوا يستمعون إلى صبحي الذي كان يشد أغنية بصوته الهادئ الرحيم كارت لكلساب مخرج لبنة ممدودة مجبولة بالمحيط، مظهر لها رؤوس الجود الذين استكانوا وراحوا يدحون بهصت وهم يهرشون لحاهم الكثة

طرقت باب الجنان، قالت من الطارق  
 فقلت مفتوح، لا تاهب، ولا سارق  
 تيسبت، لاح لي في ثغرها بارق  
 رجعت حيران في بحر دمعي غارق  
 يا حادي العيس ازرع بالمطايا زهر  
 وقف على منزل الأحباب قبل الفجر  
 وصبح في حبهيم يا من يريد الأجر  
 ينهض يصلي على ميت قتل الهجر<sup>(13)</sup>

وشبه حارب ثدييه احرى عين بأشأ حصاد مريحه باربعه من  
 حياة شعب نزل على من سنة وذلك بهجيره غير لاجد مبركة التي  
 جمعته من الشعب من الاحمال عتاسي ورب الفلح يوجد بجاهه غير  
 هتافات مرحبه يوسفها حتى لدر سديفة كف كند قسا بي  
 «وحياة وقف حد لطفيه على حجر وكان عيس قنبار . تلف رثاراً  
 عريضة حول حفره ويضع عنده ينف عسى رسمه عيسى صاحب لشاب  
 بقوة حتى اتبع صوتته:

- يا إخوان يا إخوان، اسمعوا ما قاله الشاعر:

قد بلينا بأمر ظلم الناس وصبح  
 فهو كالجزار قهيم يذكر الله ويبلع

فبحال الهبات وطوار بعض العمامات في الهواء، وتعلقت،  
 ثم وقف شخص آخر على منس الحجر راح يلقي أشعاراً أخرى، ثم سقطو  
 حكومة الاتحاد والبرقي، ثم راح المصيح يشد أغنية سمعها من  
 قبل

## آه يالئن يالئن يالئني

يا باشة العريان آمان آمان<sup>141</sup>.

ويحتفل نص «مورايبك دمشق 39»<sup>142</sup> له «شوار حداد»، به دمشق المكان في مرحلة رسمية بشير إليها لعنوان 1939، مع تصح به تلك المرحلة من أحداث سياسته، ويشكل الوعي الرئيس لها معتقد ثقافي اجتماعي، يقده «دمشق»، وسامها، وعلاقات لرجال بالسماء فيها، وهذا المعتقد هو وصف شعبه، «مقارة»، يعرض أحد العطاريين في أحد لأسواق لشعبه، بعيد للعبوب لعائيب، وما يرتبط بشك المعتقدات من رؤية للعائيب على وجه الله، في طاسة الحمار، والاتصال به بالمدن، وسبعه غير به «دمشق» حسب اقتراح رغبات لسياسة

ملف حور من برز الخصوصية الثقافية كمدن نص لروائي بالشعل على هرب ليهرة شديدة عافته منها من عاده رسن المهرات الثقافية لخدمه، يظهر الاختلاف، فيكون بكون الصورة نكاح خاصاً له حضور الاحساس في شدي لفسر من عود كدليل يكون «حلب»، وتكون «دمشق» كل من ليسو بحيل هوسا في شرف غنية بنية أخرى في العالم غير دوال ليهوية الثقافية، وذلك كمدن استطاع النص لروائي أن يقدمه، مؤسلاً إياه بأسلوب النوع لروائي الخاص

## 7 - خاتمة: الإرهاب الثقافي بين الأباطرة والقراصنة:

أعجبني حادثة أوردتها القديس «وغسطين» في مذكرته<sup>143</sup> بقول:

في قرصاناً وقع في أسر الإسكندر الكبير، الذي سأله كيف تجرؤ على إرصاد البحر؟ كيف تجرؤ على إرصاد هذا العالم؟ أجاب القرصان: سيدي لأنني أفعل ذلك بسيفه صغيرة بحسب، أدعى لصاً قرصاناً.

في حين إنك تفعل الشيء ذاته، ولكن بأسطول صحم، فُدعى، مبراطوراً، تلخص هذه الحكاية علاقة الظاء العالمي الجديد، الذي تمثله الولايات المتحدة بمختلف اللاعبين الصغار على مسرح الإرهاب الدولي لعسكري والثقافي، فإذا ما كانت برهب العالم عسكرياً يحجبه مكافحه لإرهاب لذي تجزو بعض الدول أو المجموعات، أو لأقر د على اقتصره، فهي ترهب لعالم ثقافياً يحجبه لهوله، وسيادة ثقافة واحدة، ضد المجموعات لثقافية التي تجرّز على ممارسة خصوصيتها، وإذا ما حدث الولايات المتحدة دور الإسكندر الكبير فلاحد حتى دور ذلك القرصان، ولرعي أمريكا وتنفق لعالم بخصوصيتها الثقافية، عبر الشعل على دوال هويتها، وبرارها



## أوليات:

كيف يسطر الكاتب الطوبى؛ كامل  
المظهر عناصر عملية تمهيط الخطاب  
الروائي في إبداعه (محطات، سيرة شبه  
ذاتية؟) ما مواقف وسلوكيات  
الشخصيات اليبية والمصرية والإيطالية  
لشي بعدها المؤلف في هذا العمل؛ كيف رعد فهم لتالية لسافة  
العاصلة بن المتحاربين، الشفافية/ التعتب، التظاهر، التوطئة وأصبح  
المسقط في هذا العمل؛ لا تكن ساع هذا الأمر نظري؛ من تعتبر  
عناصر هذا المنهج حلبة «لعالم على المستوى التطبيقي»

## الإطار النظري:

ترك هذا العمل منه «تساوية» خطابه على مفهوم «التمهيط» الذي  
يسمح من نظرية «تمهيط» CONCLUSION سمع من لهذا  
المفهوم عند القاص والروائي الليبي كامل المظهر، من خلال عمله الأدبي  
(محطات، سيرة شبه ذاتية) يعتمد تحليلا لعملية التمهيط  
(MODALISATION) على:

- 1 - المسافة اللغوية العاصلة.
- 2 - ثنائية الشفافية/ التعتب.
- 3 - الضغط اللساني (2).
- 4 - التعتب.
- 5 - التظاهر.

6 - التواطؤ

7 - الصيغ المنسقة

## المتن المدروس:

أنهى كامل المقهور عمله المعروف به (محطات، سيرة شيه دائية)، سنة 1999 صدر عن دار الرواد للنشر والطباعة والتوزيع بطرابلس بضم هذا الإبداع (332) صفحة من الحجم المتوسط كتب مقدمته يوسف الشريف، الذي عرّض بعض «الانطباعات المتعلقة ببعض نص الكتابة عند كامل المقهور كما به حد. بعض سمات يوفقه تدلّاه بالصعاب المهيمّة على هذه «السيرة شيه دابة»

قسم الكتاب إنتاجه الروائي إلى الموضوعات الإثنية

1 - المشاهد من مخيم سي ادمعة (س. ك. البصر)

2 - المجلد

3 - أنا الطوير الأخضر.

4 - عن السكان.

5 - رياش العسكر.

6 - مراسل... عاشور والحانف.

7 - الرحلة إلى المدينة

8 - المفردة

9 - الشيخ. طلحة والحاج

10 - القرية حاقة



- 11 - وحلوزو،
- 12 - لوزة.. وأم حبيب
- 13 - الأثر والحسين.
- 14 - بعد عطيات.. عم سيد.
- 15 - القاهرة
- 16 - المدرسة. مرة أخرى.
- 17 - العودة إلى المدينة.
- 18 - و.. الوحدة حرالة
- 19 - و.. إنهم ليحرقوا!

### المعارسة اللسانية:

يقوم الكاتب/ السارد والشخصيات التي يتعامل معها بهذه  
 سمكيات بهذه سمكيات. ذلك موقف مسوعه سمع من وضع  
 محددة. نجد «وظائف السرة الدتة» من منظور الروائي المعاصر<sup>1</sup>.  
 إن تخمين «المعطيات الروتية» التي تشكل سبج (محطات،  
 سيرة شبه داتية)، يحدد لنا مواقف ودوافع المؤلف صحة الشخصيات  
 التي ارتبطت بحياته. بناء على مفهوم التنميط  
 يصم هذا العمل الأدبي شخصيات كثيرة. مختلفة الملامح والروى،  
 كما أنه يكتنز عدة مواقف وأراء، نجملها فيما يلي:

- 1 - سمات الشمخ «حرية» الرجل البصر، مرتل القرن.
- 2 - جرافية وأناس مناطق «الظهرة» و«قشوم» و«الحلة».

- 3 - رمز الطائر الأحمر في الذاكرة الشعبية الليبية.
- 4 - علاقة هذا الطائر بالكاتب.
- 5 - مواجهة خالتي «الزينة» للحياة وتمارتها مع البهره.
- 6 - ابتكارات «بهر عجيلة».
- 7 - هجرة بعض أبنا «المحلة» إلى مصر وتونس من أجل العلم، ومضائق الإيطاليين لهم.
- 8 - «لاقي» منطقة «جزور» يباع في «المحلة»
- 9 - «المنيرة» تتسلط على رواد مقهاها
- 10 - تكريس سوادي به «المحلة» و«دشليم» ومساعدة الأميرة «فوزية» لها
- 11 - عقوبات «الحاج عمر» وتميز ملهاج «الحاج حسين» وقرآه
- 12 - دور المدرسة في التكريس و«مائل» و«مائل» و«مائل»
- 13 - من ذكريات والده الكاتب ووالده
- 14 - وعشاء الرحلة إلى الإسكندرية والقاهرة وقصصها الداخلية.
- 15 - من ذكريات الطلبة الليبيين بمصر ومشاعرهم.
- 16 - علاقة الكاتب به «فوزية» و«أم حسين».
- 17 - وصف المؤلف للأثر وعلاقته العلمية به.
- 18 - وصف القاهرة وشخصية «مي (تشارلي)».
- 19 - مشاغل الامتحانات وأنواعها بمصر.
- 20 - موازناات بين شخصيات ليبية ومصرية عرفها الكاتب أثناء حياته الدراسية.

- 21 - وصف مدينة القاهرة.
- 22 - مدرسة «بنهاقادن» وأساتذتها وأنشطتها الثقافية.
- 23 - وصف مظاهرات الطلاب بالقاهرة.
- 24 - حكايات الطلبة عن القاهرة والكفر والحارة وبعض الشخصيات الاجتماعية المنزهة.
- 25 - الحصول على النتائج الدراسية.
- 26 - أولات الفراغ، أثناء الإجازة الصيفية بالقاهرة.
- 27 - تغير أحوال طرابلس الغرب إبّان فترة الغربة.
- 28 - دور الوالد في تهيئ المصار الدراسي للكاتب.
- 29 - علاقة أساتذة وطلبة مدينة القاهرة ببعضهم.
- 30 - محتوى المفاهيم الفراسية بمهر.
- 31 - عجائب وغرائب بعض أعمال وسلوكيات ومعتقدات أشخاص من القاهرة

## 1 - الممارسة اللسانية:

يسجّل لتكلم ملفوظات ساهم في بناء سيجج السرد الداني الذي يحكم هذه «اللعنات» أنها مجموعات من الصيغ اللسانية التي تحدد علاقه السارد بالعالم الخارجي. ساعدنا هذه الصيغ على تقسيم المسافة للقرية العاصفة، التي يضمها المقام اللدوسي، إلى قسمين.

1 - مساهم كبيرة يسجج كامل المقهور، باعتباره متكهماً، ملفوظة الروائية ضمن «كون» يختلف عن الذي يعيش فيه.

إنه يمارس في هذا المستوى عملية «هروب واختباء» باستخدام:

أ - ضمير الغائب بصورة شعورية أو لاشعورية.

ب - طمس المرجعيات أو الإحالات التي تشير إلى شخصيته.

ج - حوة بيته ووجهه معاوريه.

إن هذه الطواب الثلاثة الخاصة بمفهوم المسافة البعيدة الفاصلة التي «تمنط» لعلاقة بين الشكل وملفوظاته الروائية، تبرز من خلال عدة أمثلة كقولته في الصفحة 147: «وسي نجد لجيد ذاته يد صفّ حامه من عاروات الخنزي يبيعها لصغار، وصندوق خشبي مملوء بلبغائب لشبع، تبع بدلو حدة، بلدي لا يمكن أن يشبه كاسه»<sup>26</sup> لأن من هذا المنطلق يسهل أن نأخذها.

لا يجب أن نأخذ «صانير أو صيغاً لغوية» من على شكلها أو لمشج بل يجب أن نأخذ «الغائب» بمعنى «المستبعد» فمثل هذه الطريقة «عملية سرية» لا تقبل أن تسج للناس لا تدخل بداته أو «أداة» محدده من الصفحة 26. «بيد» من «أداة» لا يعرف أحد صلب سميت تشرف من طبعه من «أداة» مع «أداة» نقود إلى طبقات ثلاثة أدرج فيه يجرده تحت الميسر وحجرات فوق لسطح يبقون مدرسه جادة، يدفع اسمها إلى لعب، ويشير مسدك طلابها لشدة المدرس لأخرى، يتحقق بها الطبقة الصغار الصغار، دور العلامات لعليه»<sup>27</sup>

يقى «أداة» لمتج لقاتل لهذا النص الغريبي التصريحي «مستثرة» خلف قوله «يمكن إيرادها» باستعمالنا للصيغة التلقظية التالية:

أقول لكم: «منها قادن» اسم أميرة». يحدد هذا القول كل المرجعيات المتعلقة بالقائل التي أتت في العمل الخيرية العامة.

قد يمدح القائل المنتج للمفوضات الروائية التي تضمنها (محطات،

سيرة شبه ذاتية) هوة كهيرة بينه وبين الشخصيات المتعددة، التي يتجاوز أو يعيش معها. إنه يقوم بتنميط ملفوظاته بواسطة بعض العلامات اللسانية، التي تجسد التقايز بين المستويات والطبقات الاجتماعية؛ مثل «الحاج، سي، عمي/ عمتي، هانم، بيده، السهور، الشهيرة...».

تبرز لنا بعض الأمثلة أن القائل يؤسس مسافة لغوية كبيرة تفصل بينه وبين الشخصيات المحاطية في هذه «المحطات» ليعرب عن مستوى التنميط الملفوظ له بقول الكاتب في الصفحة 121 «وله ممسحي الحاج عمر بسوء، لم يهلبسي على الشايك الجديد، وكان يتوعدني أي الذي يعلوبي سأ، ولد بيده وري كان يتقالبنا من بيده «البابية» لي دار على لجاده صيبا في حد نده عبد مع بيت ملايك حمر به طابسي بعيميه البراقطين داب به لاسود، ويده حمره وحمره نسي لا يهصيا» كما نجد قوله في ص 126

## 2 - أنت عارف شيخ، كان فيه الماني في طربس.

ونجد في الصفحة 127 «... سحان نده نسي سبيح».

تسقط ميسر ممكن لدى سنده كمن تفهون كموت عمي جل العصبية السردية الدائيه المنظمة لهد الإبداع الروائي المكتر كد لنا نجد في بعض حوارات شخصيات أخرى سير هأناها وترسم بعضاً من نفسياتها ووضعها الاجتماعي اللجبي أو المصري، تنشئ هذه العصبية السردية الدائيه مسافات لغوية كبيرة، تفصل بين الكاتب/ المسكلم والشخصيات المحاورة من جهة، ثم بينه وبين الملفوظ (روائية من جهة أخرى. يركز هذا الانجر على سرد غير شخصي (IMPERSONNEL) لا يظهر هياي أثر لغوي شخصي يشير إلى المؤلف باعتباره لداع المتج لعمية السرد (NARRATION) ضمن بعض أجزاء الرواية

## 2 - مسافة صغيرة يمارس القائل، الذي ينتج الملفوظات الروائية، المكتوبة

لعمل (مصحطات، سيرة شيه ذاتية)، سلوكا باروا، د. برك «بسمات»  
 اللعوبة» واضعه، عن طريق بعض العلامات اللسانية، يحدد هذا  
 السيوت حضوره الصارخ بالنسبة لعاطبيه ولصورته المنقوطة  
 الروائية نجد قوله في الصفحة 198 « مثلاً رأسي حتى لم أجد  
 أطيق، انماي ما يحمي لهوس، ماذا لو اطلقت عينا في هذا  
 لصف من الكتب أو ذلك «ماذا لو تسدعت حبه لأعرف ما يدور في  
 المحسى المعط بالآثار» كما نقرأ في الصفحة 311 قوله  
 «عجبي بهمى، وسرته المعنومات» نالت نفسي من مدة، أن  
 يكون لي أمر استغل به، أن أصبح من فئة تعرف أكثر مما يعرف  
 الكثر، عطفت لصفحة 2 «بهمى» «بلا» «حد من هذه  
 الأول برحمة» «بالأسك» «أمن كاسم» «كثير قبيلًا  
 كادت تسحب حفر في «طايبة» أو «الحر» «نهر نهج عمليك  
 اللود»

تحدد الأمانة العامة، لضمان نظافة، الخاصة بالكلية لتسج  
للطلاب لرواية عن طريق ١٠٠ ألف عن جميع الكتب ١٠٠، يا  
للكلية تحدد هذه، يوجد، الشهادة مسؤولية، لكل، لكتاب عن  
مضمون المعلومات المذكورة، وترسم بعضاً من سلوكياته ومواقفه الخاصة

## 2 - الشفافية / التعميم:

يحدد لنا هذه الشائيه الخطائيه أحد مستويات سميطة خطاب الروائي العربي يظهر ذلك بواسطة سميطة دقيق للعلاقة الموجودة بين الشخصيات والمفوضات التي يهيها العمل الأدبي.

1 - الشفافية تشر إلى تحمل الحاطب مسؤولية مصموم المقطوعات الروائية. كما يرد في الأمثلة الآتية:

- أصلحك.. وإلا تقعد! (ص 221).
- أنت احفظ ويس! (ص 214).
- أنت كاتب هي.. أنت يتاع والفتة! (ص 237).
- مسيرك تكتب قصة..! (ص 237).
- يا واد يا صلاح، أنت مرفود يومين.. جاي بهزيمة من غير شراب! (ص 238).
- بالك تروني.. وتشبش على رأسي ما (ص 251).
- بتولي مهندس يتاي ياسطي؟ (ص 281).
- يا واد.. يا كاملا تعال فوق (ص 294).
- ألم تنازعك نفسك لتقرأ ما كتبت لموجدت لك ربح، وانتزعت منك نظرة منوها المحبة والقبطة... (ص 303).
- طب خذ اقرأ دي.. (ص 303).
- أنت لسه طري.. معلش، بكرة تكبرا (ص 310).

يوجد المتكلم هب للمحاطب الأقوال التي يربطها هذا الأخير بالمعمل والعن يعرب المتكلم أن أقواله ستعد (المخط. الكتابة، القصة ارفض لمدة يومين، رش الماء، لتخرج، لصعود إلى أعلى القرية والمبقة )

ب- التعميم يضم هذا الشق من الثانية حاديي.

أ- تصيد روتني سبي بسعمل المسكلم/ السارد للمعطيات (مبطلات، سيرد شبه ذاتية) تنميطاً خطائياً لا يبرر ذاته المنتجة، لمجد ذلك في بعض لأغاني والأمثال والمرويل الشعبية معاً في الصمحين 54-55

أنا الطوير الأخضر

وريشي ورش العسكر  
وعرت هوي ذهعتني  
وهوي كلي من لحسي  
يا كاس.. كاس.. كاس..  
يا حافر تحت الشاس  
والبارح جاتا خاتب  
وطلعت له خنوجة  
واسها عريان.. وقصتها حفاري  
وشيد في الصفحة 83 قوله  
ويا عريية.. جاكم كامان  
في فريضة راسم هرياق  
كما نفرا في الصفحة 118 هذا القول  
ما تلحق العربي دولة  
شهر المسحة والمجدولة  
ونطالع في الصفحة 278 قوله:  
خرگ عالمدير وعالمصرف  
من البانكة يقبض ويصرف  
واتت في سرور الله دايخ  
نجد أيضاً في الصفحة 40 قوله: « تستور يا سيدي بويكر ».  
ونقرأ في الصفحتين 84-85 ما يلي.



جاكم بالشيخ

لا مميزة ولا جرام عليه

والكراهب كيف مثل الريح

والحكومة في يد السودان

الهادي وبته..

ضرب سوداني.. عود عينه.

تطالعا الصفحة 99 بهذا القول

تهديل السروج فيه راحة

كما نقرأ في الصفحتين 115-116 قوله:

وياما ياع من كروية..

وياما وكثير من عوبة

ظهر اتوتي جاي اليابور.. يا قعادك في الحارة تدور..

يمكن القول إن كل غارئ عربي لهذه السيرة شبه ذاتيه ، يستطيع أن يصبح هو القائل لهذه المفعولات عن طريق ترديدها أو إنشادها أو لهيئة بها نفسه.

يظهر لتعتيم السبي على شخصية القائل المنتج للمفعولات (روائية، من خلال بعض المصاميم الوعظية أو العامة (INOMIQUE)). كما في الساذج التالية.

أ - صلاتك ربي والصلاة على النبي (ص 30).

ب - ولا يسأم الإنسان من دعاء الفير (ص 191)

ج - جاك الموت يا تارك الصلاة (ص 252).



وأبرز دينامييه علاقته بملفوظاته وبمحيطيه وبالعالم الخارجي. عن طريق الرواية يسج مركز الصعق اللساني من خلال عدة مظاهر

أ - مصدر لملفوظات لروائية يعتمد على لتكنه أو المحاطب إذ ينتشر استخدام الصانر المتعلقة بهما كقوله في ص 201 « وب سبحان الله يا سي الشيخ ».

ب - رسم وجهة لعمل يزدى استعمال الأرمية بمختلف جهاتها صس رواية « محطات » سيرة شبه دائية « إلى تمهيط معين للمملفوظات. بما « على نصاات محددة، يتم تحيينها من منظور خاص<sup>91</sup>، كقوله في لبعده 214

- أنت هم المهج، وأنا أعلمك التاريخ.

تظهر رسم وجه أدعا حله كذلك في الصفحة 117 « القاهرة » غير « صهر » حري حكمه لأدب والقصص. « فيها خلق كثير غير متبس بحب ظهروا له مستمر عجزها - كانت له به حاجة. يتوطى بقعا للقيقة، مرصوفة »

يحدد المثال الأول احد امعال الأمر (صه) والمصارع (العلمك) مما يساعد على تلبية طلب معين أو تفيدده. أما المثال الثاني فمروج فيه «عال المصارع (يسكنها، يزعم، يحينها، بهجرها، يتوطى) لسي تروم تحقيق بعض الأور في زمن الحال والامتثال.

ج - مكان الخطاط الروائي يقوم المتكلم ها بسيط بملفوظاته مبتدأ على عدة كلمات تدل على الفصا يقول المؤلف في الصفحة 219 « بقودك «الموسكي» إلى «العتيه». تتقف عندها كما وقفت أول مرة تحت أي لسبل تهج عامرت، مررت إلى حوار المدخل لرئيسي « للأزير ». وجدته مقفلا يحيطه « الظلام والسكون ».

ونقرأ قوله في الصفحة 61: «ماراليت» الظهيرة «متنجماً مريداً بين «شورع المدينة» «مجدبة» سكاها نطاط عربية من الناس، وعربها وهاء ليسوا كغيرهم من الأعزب! بيوتها ليست متماسكة، وشوارعها الأربعه مختلف عن أزقتها وحوايرها...».

لقد تم وصف الأماكن بدقة، من جميع الجوانب، إذ إنها امتزجت بمواطب السكان والعابرين وعموم وطموحاتهم، فكونت إبداعاً مكثراً ومدهشاً

4 - **التقنيق** يزدي هذه العملية بالمعاطب التي سببان هوية المتكلم وحقيقة أمره، نظراً لاعتداء الصائتر از القصص الخاصة بقول كامل المظهر في الصفحة 67: «في شديده» «سعه ساي يقين سي حيا» حديده ويحلم بحياة أخرى تستفيد لأساتده في سايويه، وجد «عبداً في المدينة، يعجز بهم لاس كاسيه من سايه ثا سون ألب حصي عنداً وثقافة ورياضة».

يقنع الكاتب هنا شخصيته المنجدة، التي حوّل حجب هذه السرد الروائي لسفره ضمن مدب لا يفسد هذه الحصة سارة «المدينة بين الشباب ليقين على حياة جديدة» هويتها للمعاطب، بناءً على صماير أو صيغ لغوية خاصة بها.

5 - **التظاهر** يسعى المتكلم إلى تمييط ملفوظاته، في هذا المستوى عن طريق حجاج معطيه فيما يخص هويته وحقيقة أمره يستعمل من أجل بلوغ هدف أيسيه وصيحياً لعموية خاصة بالأحريين لتجد موله في الصفحة 283 «وتجدول أن نفتح بفسك» تحاول أن تجد لقرار «نحاج» معنى! إنك كثير اللجاجة، مكثر القول...».

6 - **العراطف** يوظف المتكلم المسيطر على ملفوظات روية (محطات، سيرة شبه «دانية») ضمير الغائب بإفراط، دون أن يتحمل مسؤولية الضامين

« مع العلم أن المحاطب/ المتلقي لا يحتفل وحده هذه المسافة العاصلة »  
 لشي يحويها الملعوظ يتواط الكاتب/ السارد بطريقة منحيرة مع مختلف  
 مستويات سرده. نجد ثلاثة مظاهر في هذا الصدد:

- 1 - السرد التاريخي للأحداث.
- 2 - الوصف المستفيض لمدينة القاهرة
- 3 - الحديث الدقيق عن بعض الشخصيات المألوفة.

يقول المؤلف في الصفحة 323 « وجبت العودة، والاستكشاف...  
 لأزلت حملات الملك، لأمر... على أشده، لأزل كبير لصباط  
 يتبعه صيرون حول... »... في الصفحة 324 « في المدينة  
 الواسعة سيات تبتل على حياء جديدة ويحلم حياء... صفلمهم  
 لأسانده في... »... في الصفحة 325 « حياء...  
 شعصبات محبته في... »... حياء... حياء... حياء...  
 أعدته من حياء... حياء... حياء... حياء... حياء...  
 له طعاماً، أو ترثب له كسوة، أو تسوي له صاماً... »

نلاحظ أن كامل القهوجي يسطر خطاباً لروائي، بناءً على أحداث  
 ووقائع لتعظم، وهو ما يسهل علينا تحليل النوازل المعقولة التي يوظفها  
 في إبداعه الشخصي.

عند القارئ العربي لرواية «معطيات» سورة شبه ذاتية) المحكم  
 الأملين بالنسبة لمستويات مشاركة في الكلام أو المحاطب في الخطاب فهو  
 قد يكون.

أ - بارراً تحسده بعض الصائتر أو الصيغ المعقولة الدالة عليه

ب - معتقاً يفهم موقفه وسلوكه من مضمون المفردات.

ج - منصلاً بالتدرج تتلأشى مشاركته عبر مراحل، عند الانتقال من محفوظ إلى آخر

يبرر لنا لممارسه النمايه الخطابيه أن مفهوم «الصعق اللساني»  
الروائي عند كامل القاهر يطور شخصية نوعيه من القائلين

1 - قائلون يؤثرون في مخاطبيهم يظهر هذا جلياً أثناء حديث الكاتب  
عن القاهرة.

2 - قائلون يجهلون مخاطبيهم يجسد هذا النوع حديث المؤلف عن أول  
دخول له إلى مصر.

نجد: نمط خطابي ينعكس في بعض الروايات الكتابية  
بأن

أ - الاعتراف بالجنون وتحيدها

ب - حب الوطن ووعظ السعي في تحصيله

ج - معرفة خوايا الثقافة المصرية وأسرارها

د - وصف سلوكيات شخصيات عاصرها الكاتب

هـ - سيطرة بعض الممارسات والعادات الأجنبية.

و - ميله إلى أعمال القضاء والقانون وتشره لبعض سماتها.

إن عماد تمهيط الخطاب الروائي بالنسبة لبعض المدروس قد  
دعيت إلى تحليل مضمون موضوعات (محطات، سيرة شبه ذاتية)؛ إذ  
قد يرصد بعض مستويات مشاركة لتكيد والمخاطب في محفوظ تهم  
لروائية

7 - الصيغ المنشطة تكون استعمالات هذه المنطقات إما بصرية أو  
توليدية، بها توظف كمقولات ويسى بحوية، يستخدم لتكتم عدة

علامات لسانية تتعبّر معانيها، تبعاً لسياق الموقف، المرتكز على مساهمين في خطاب الروائي وأرمه الأفعال والمؤثرات القصائية إنها علامات تمثل مجموعة من «لواصلات» التي تربط «لرسالة» لروائية. يعرف معنى تحد بعض الأثر من هذه لواصلات لسانية المنطّة للخطاب؛ مثل:

1 - «واصلات لسانية تحدد مسؤولية لقائين بالسبب لمصور المنعوظات لروائية تحدد علاقة لقائل النتج لحدث لتعطف بالقائل لنتج حدث للمعوظ في لرواية المروسة. عن طريق بعض المقولات السحرية يوضح هذا صبر المتكلم في بعض الأفعال المصداقة كقولته في الصفحة 278: «...» ولكنهم يتحدثون عن شاعر فيها. يجلس على المقهى متكناً على عصاه. يقول كما قال «شوقي» و«حافظ» الشعر. سترجم كما يترجم الشيخ «الشارف»، ويناصب الجهل.» تبرز علامة خنثى اسم المعوظ - روائية - عن طريق لاجالة إلى منتج حدث سلفه كقوله في الصفحة 21: «كان مكى أن تطال ليله، «الفرابي» الحاج حسين. في مكمنه في «الربوعة، مرقت قببه من ضامها إلى جواره، ولم يكن له من معر. «بعد ذلك الشيخ القابع داخل صدره.»

تبرز نهاية المثال لسابق جهة البني وأثرها في ثوب العمل المقصود بالسرد يدرك هـ طبيعة العلاقة بين الأحداث (كان + تمكس + تطال + مرقت + أقمده) وشخصيته الساقله «للخير الروائي».

2 - «واصلات لسانية لا تحدد مسؤولية القائلين بالسبب لمصور المنعوظات الروائية يركز العمل ها على مقولات مبررها كمنه معينه مركب د حل المعوظ لروائي يظهر العلامة بين أحداث المعوظ وأحداث ليلعظ في العمل لندروس. عن طريق استعمال الأرمه. كقولته في الصفحة 282

«سوف تصحك فصول» التوجيهية أدبي «مع أولئك الذين لم يكن لهم في الامتحان إلا نصيب قليل، سوف تصحب إلى الدرس يهيجرون لندرس للذهاب إلى حفلات السيتا الصباحية...».

يظهر أن أحداث الملفوظ تلو أحداث التلغظ تبرز علاقة بينهما متنوعة المستويات في رواية (محطات، سيرد شبه دائمة) عن طريق المتكلم، الذي يعد مصدرًا للمعلومات؛ إذ إنه يسطو من حجب وأراء الآخرين، تؤيد ذلك بعض الصيغ اللغوية التي تفسح علاقات كلمات الملفوظ الروائي. نجد في هذا الصدد عدة أفعال تمثل تقبيبات متنوعة كقولها في الصفحة 225 «لقاهرة امرأة عمرها يقارب الألف سنة، ولا زالت في شبابها لا يمكن أن يكون معها» كما «دست» بهجري في عروقها، كلما شئت منه أزدوت لها...».

3 - الجمل المُستطَلة هي جمل الجمل العربية تستعمل في لفظة أو لفظة مستطاب و سة توبه عند كامل المظهر. يتركز هذه الجمل على لفظة من الجمل مستطاب و سة التي لها غير من حل، بمعنى الوصول إلى الجمل لظهور، كما في لفظة (أ) «دست» بهجري في الجمل «تعدد قواعد» (المكون القوي) بهذه هذه الجملة كما يأتي

نف + فع + ضم + لاح + جر + أم.

تعني الرضوخ: نف: نفسي (أما)، فع: فعل (تورتي)، ضم = ضمير (ها)، لاح = لاحقة لهجية (ش)، جر + جار (له)، من = اسم مجرور (أحد)

تقوم الجمل المُستطَلة التي تسج الخطاب الروائي عند كامل المظهر على عدة أفعال تبرز موقع وسبك المتكلم السارد مثل (أترك، أضع، تحب، أستذكر، بهجري، أضع، أنطوع، أكون) نجد أن لكاتب يتقمص شخصية المتكلم، به يسرد أغلب أحداث الرواية باستعمال ضمير



التكتم والمخاطب أو يبرج بينما في النص، رغم أنه يتحدث عن لدات المتكلمة فقط قد يشيع أحياناً أسلوب الالتفات أو تتعدد أصوات لشخصيات وتتناحل لذلك فإن استخدام صميم المخاطب لا يقصد به هنا توجيه الكلام إلى المستقبل، بل إنه عيانه عن خطاب مرتد إلى لدات المتكلمة أو محاوره للعقل الباطن، مما يكون مسافة لغوية فاصلة بينه وبين الشخصيات انطلاقاً من نوع المفعول. يؤدي هذا الإنجرار إلى تحقيق خطاب روئي يشبه خطاب العقل الباطن نجد ذلك في قوله بالعصفرة 299 «تسك بك حاسمة ذبي» حتى لتسوقك إلى الطريق، دابة لا تجهد، «ري حسان الكروسة» لا مشبته لك، بما دحلها طالب ومعد من طبعها «... ناس نحيى نبي يتحدث مستخدم صميم لمخاطب نوعه دلاً وان مباح من معدود، كـ مع مفرقات يسي قوية، يبرز هذا العمل مستوى فهمه وتقنيته أتسك + تسوق + تجهد + دخل + نفذ بالمؤلفه، بها على الأفعال

4 - مقطعات مسكوكة ... بصيغ من صرح بعض لكسب الحسية طبعاً، بالتأكيد، الحمد لله، لا شك... يظهر هذا في رواية (محطات، سيرة شبه ذاتية) من خلال الأمثلة التالية:

أ - اللهم صل على النبي!

ب - وحضوره!

ج - و... وبالعجب

د - خليفها على الله،

إذ نسمي هذه العبارات المصنوعة معروفة، لكنها قد توظف لعيان مرمية، مما يجعلها تحمل وظائف دلالية جديدة ترتبط بنوع الإنجاز الصوتي.

5 - **الكلمات اللهجية** إما تزدي إلى تسميط الخطاطب لروائي عند كامل المظهر من منظور لبيبي محلي أو مصري.

تعتمد هذه الكلمات على سياق موقف محدد (شخصيات روائية من الواقع الليبي / مصري، أزمة وجهات اتصال ترتبط بأحداث ومقاصد وفلسفة كامل المظهر من خلال إبداعه، روابط ومؤثرات رمكائية، ترسم قصائد معروفة في ليبيا أو مصر ..). تليد كلمات لهجية ليبية تحمل عدة مؤثرات ورموز مثل « قوطاس الشكار، المفلود، بييه، مستور يا سيدي بويكر، الأربع شوارع، سوية، لمختر، مانية، باهور بطبر العين، طبعه، شى لله يا سيدي بويكر، لا لا، دلاعة، سوربة الحسان، فروح الرواما، حيرة خاخ؟ رباش، اللاتقي، تسيبي، القراشية، فريضة، فلاق، بوحه يا حيه، أربع عرصيات، عويس، الأرابيط، كروسة، بنج، الخولي، جوش، خاسه يدسه لمفقه، الله يحبك سنة كدرة، لشوكة، السحال، يرماف سيده الحشاه، لكاب، كوشه سقره لسفر<sup>71</sup>، معيز، بيشتة الخلف، القود .. ».

6 - التعميم عند تسميط الخطاطب يرى عند كامل المظهر في عمله (محطات، سيره شبه ذاتيه، ابي سميه (INTCNATION) بعض الكلمات، التي يصممها لملفوظ المجر، يظهرها في لبيبي التركيبية لمرؤايه، د بشه تقدير أو تأخير أو تبسير (FOCALISATION) بعض مكونات الجميل التصريحية بسر لتفهمه أيضاً في بعض الجمل لاستقهايميه والمعيه والأمريه يوضح ذلك عن طريق الأمثلة التالية

1 - صلاتك وبني والصلاة على النبي.

2 - يسقط حائط.. حافظ عفيفي.

3 - طباً خذ اقرا ذي

4 - لم تكن أول مرة يجيرني «الحاج» على تغيير مساوي.

5 - هوانت رابع فين... مش شايف الزبطة؟.

ب- إيجار كلمة (الصلة) الثانية في الجملة الأولى يؤدي بسبب محالف لنفس لكلمة الموجودة في بداية الجملة كما أن كلمة (حافظ) الأولى تختلف في ضججها المعنى عن الثانية الموجودة في الجملة لتأيد نجد أن فعل الأمر الدهجى من حيث الإيجار يؤدي بصعق صوى مربع، مما يجمع المعنى المعنى قوة مرتفعة يقع الأمر عيته بالنسبة للجمال الاستفهامية والتحية

7 - الخطاب الروائي المنقول/ المحكي سجد قد تسمى المعطولات الروائية، بما، على هذه جوب

أ - تغيير بصرف لاء- لتي تنقل من خطاب مباشر إلى خطاب غير المباشر

ب - اصدده لباقي المحكي بعض الكائنات من تتنسمه، صوكه أو بصوته اللقوية

ج - استخدام كلمات محمد خطاب المنقول/ المحكي، مثل قال، ذكر حكى، صرح يقول المؤلف في الصفحة 279 هـ ويشير صاحبي لشاعر إلى شاب انتهى المقالة والقدر، فاجادها، يتحدث لإيطالية دون أن يقتطف إلى مدرسة تعلمها، سوى مدرسة الخاصة هـ

يحتاج الخطاب المنقول/ المحكي (RAPPORTÉ)، الذي تصبه لرواية العربية المعاصرة، دراسة خاصة لأنه يمثل مجالاً لسانياً مستقلاً، ضمن نظرية تحليل الخطاب إليه يطرح عدة تحويلات، يد بقل لقائل كلام بعض لشخصيات فيصيف أو يعبر بعض الكلمات حسب الموقف المقصود (قال ذكر أن، برأي، ترى أنه هـ

التركيبة إن ممارسة السبابة الخطابية قد اعتمدت روية (محطات، سيره شبه دنية) لكامل القاهر غودجاً، حيث اتحدت عملية التمهيط طاراً نظرياً لها برسك هذه المهيبة على عدة عناصر: مثل مساهمة لدعوة لعاصفه بين الشعبيات المتحاربة، لصعق المسائي، التنقيح، التظاهر، التواطؤ، الصيغ المنمطة،.. لقد أصعب بعض العناصر إلى حد الإطار النظري الجمل الممطة، العيارات المسكوكة، الكينمات للهجية، المهيبة. عالجها هذه الجوانب من منظور صوتي ودلالي

والواقع أن بعض عناصر عملية تمهيط خطاب الروائي لا تمكك حدراً جذليه تفصل بينها وتمررها عن بعضها بدقة، تبعاً للأشبه العربية (الموظفة) (التنقيح، التظاهر، التواطؤ)

لقد حملتنا عارستنا اللسانية الخطابية بسبح ر عميد التمهيط ليست قارة أو سريديّة، بل هي خبايا! 'إنما' به ربيد --- الموقف و ظروف لاساح لذلك فهي تترون حيث طبعة لنفس عوامله مؤثرة

## الهوامش

- 1، يمثل التلخيص عملية إنتاج شعبي لتمثيلات البهوية، يتم ذلك ضمن موقف تواصلي وحسي ومن وسائل محددين
- 2، فهو يعبر مفهوم «الساكن» ومفهوم «القوي» حيث تعتبر الأول مجموعة من الجوسب البهوية وغير البهوية (غير لب نفسية، اجتماعية، مختلف ظروف الإنتاج أو المصادق، ...) ما يتأثر بهر باسمه، عباره عن مجموعة من موزع سحرية فخر، سي لا تخرج عن الجانب القوي (صوتي، بصري، شعري، نفسي، دالي)
- 3، هذه هذه الوظائف فلا تميز بروب، انما «دراسة لتحكاية الشخصية الروسية» يمكننا اننا لا يمكن أن نقول عند هذه حدود
- 4، بعيد القارئ، إنتاج النص من خلال كونه دون بهر التفسيرات و يقوم ببعض التحولات
- 5) JEAN DUBOIS DICTIONNAIRE DE LINGUISTIQUE (MODALISATION, 312)
- 6 المرجع نفسه (ص 312)
- 7، يقصد به صحن ميني برفاق

\*\*\*

## تلخيص الرواية وذكر أهم عناصرها

تتكون رواية فوضى الحواس للآديبة  
المجرائية أحلام مستغانمي من خمس  
وسبعين وثلاثمائة صفحة (375) مقسمة  
إلى الفصول أو الأقسام الأتية: بدأ -  
دوماً - طبعاً - حتماً - قطعاً

تبدأ الرواية بعطاب مسرود عن شخصين (هي - هو) يتكلم  
الباردة عن وجهه تصوره كمنه عن شخصين هي - هو وتذهب  
الباردة لموعده دون مجمع بين شخصين يتدافع بينهما - سرعان ما  
تدخل الباردة مسرح الأحداث، إذ يحدثها سحر عطر رجل ذي انكلمات  
الفاطمة، عطرها سحرها، فطرب من لبه حيلة الشعر، تدس احتواء،  
الذي تم عرحه على سيقانها الخفيف.

وتذهب مرة تلتس لموعده، هذا نجد رجلاً يريد الأيس، ويظهر  
بعض المؤدود بحرها، ثم يأتي صاحب اللون الأسود ويقترح عذبتها الذهاب  
إلى مكان آخر وبعد جلسة هينة يهودان.

في يوم ما، كانت تبحث عن الرجل، ركب مع سائق حاص لزوجي  
لعسكري الذي اقتادها إلى حمر في قسطنطينة وهناك تقع جريمة قتل، إذ  
يقتل عمي أحمد بالرصاص، وتصاب المرأة بالذهول وتعرض لاستحواض  
الشرطة بحثاً عن القاتل، وتعرض للوم الزوج، إذ كيف تذهب لمكان عدم  
في سيارة مشهوره وسرد على الزوج بأن لديها رغبة لرؤية الجسر في  
لواقع بعد أن ظنت تراه في اللوحة التي أهداها إليها خالد يوم زفافها

وتتكمم البطلة عن زوجها العسكري، عن عمها ورغبة زوجها في

لإنجاب، وكذلك هوس منها، كما يشير إلى أنها تتقاسم هذا الزوج مع ضرة أخرى. ويشير إلى أخيها ناصر

بغرض روحها، رسلها إلى العاصصة لشرائح بعض الوقت من تلك الصلابة لسي صبيها قبل السائق مصحبها عبيده احب روحها، ويكون تجاهها سيدي فرج، في شقة

خرجت ذات يوم، فتجول في محل لجميع الجرائد وبمهما كانت تتصفح أحدها جاحا من خلف صوت، كان صوته وبعد حوار محل لها هاتفه بقلم الرصاص على الجريدة، ويصط لها موعداً للقاء، ويقول لها إنه يريد إكمال هذه كاتبة في صفحة 177 من كتاب لابين (ذاكرة الجسد) وأخذت كتاباً من المكتبة لهري ميشو

وفي هذه الأثناء محل القيد، لمجد نفسها محبة على الرجوع إلى قسطنطين سبروحيه وتكلم عن هذا ناصر ورجل رغب لأمر ومور أخرى كما تصور نادينا في لقاء دلفه عبد وعندها رستبة الرئيس لشاذلي بن خليفة، ثم تتكلم عن بوشياق وقاريه

وتنزع زوجها بضرورة الذهاب مرة أخرى إلى العاصصة، تنقعه بذلك رغم أنهم في فصل الشتاء، ونزور مرة أخرى من يريد. يهديها هذه المرة رجاءه عطر ويطلب نوع من السززال عن اسمه ويذكر لها أنه حاليه بن طوبال ومجد أنه مشغول اليد اليسرى، وبعد لحظات حميمية يكشف لها عن بعض الأمور عنها:

«لم يشاهد الفيلم «الشعراء» الذين «حققوا» وأن عبد الحفي هو الذي حدثه عنه وعبدالحق هو الذي دله على العطر، والبيت الذي يقبع فيه هو لعبدالحق والأثاث ثابته وقد سفل عبدالحق إلى مسهلية بعد أن وصله تهديد بالقتل

كما تكلم لها عن العاهة التي أصابت ذراعها اليسرى فقد كان مصوراً صاحب رؤية النفاذ صوره في أحداث أكتوبر 1988، فانطلقت رصاصة اخترقت ذراعها

وبعد عودتها إلى قسنطينة، ذهب للمقهى حاملة كتاب هري ميشو عنها يجعله علامة للتعرف إلى عبدالحو، حسب في لقيها رأت شعصاً بقرأ جريدة عليها صورة كبرى تعرف ملامحها وموتها كلمتان مكتبتان بخط أسود كبير Adieu Abdelhak.

## أهم العناصر والمعطيات في الرواية

### I - هي - هو:

- صفاتها، وصفاته
- مرقد بين لظلال

### II - اللعاب إلى قاعة سينما أوليهك (قسنطينة)

- الوصول المتأخر عن عمد للسينما
- الشعور على رجل وامرأة في آخر القاعة.
- مشاهدة أجزاء من فيلم «حلقه الشعراء الذين اختفوا»
- التعرف على الرجل ذي العطر المميز - ولعة قاطعة (بطل القصة).

### III - اللعاب للمقهى المزدحم

- الالتقاء بهكاتب يرتدي الأبيض.
- الحديث عن النادل.
- حضور الشخص الذي يرتدي الأبيض.



- اللهاب في نزعة

- الرجوع إلى البيت.

#### IV - موت السائق عمي أحمد

- الخروج في نزعة مع سائق زوجها عمي أحمد.

- اللهاب إلى جسر في قسنطينة.

- اغتيال السائق هناك (عملية إرهابية).

- تحقيقات الشرطة.

#### V - اللهاب إلى العاصمة (سبقي فرج)

- الانتقال إلى سبقي فرج لتخفيف الصدمة

- اللقاء بالرجل صاحب العطر

- زيارته في بيته بدبوشن مراد

- رصده مظاهرة الإسلاميين.

#### VI - العودة إلى قسنطينة

- عهد الأضي

- استقالة الرئيس الشاذلي بن جديد

- الحديث عن بوعصاب

#### VII - اللهاب ثانية إلى العاصمة

- اللقاء بالرجل العشيق

- اكتشاف كبير عن الأسرار.

#### VIII - العودة إلى قسنطينة

- متابعة موت بوحساب
- اختفاء الرجل
- الباحث عن عبدالحق واكتشاف موته.
- الذهاب إلى المقبرة

### النسق الدال:

النسق الدال هو لعبة نطق من الدلائل أو مجموعة نطق، يسبق من القواعد تتحرك في نطقها في اللحظة لشيء بعد فيها نص سمبويقي، ويسمى "نصي لشيء" كـ "نطق" أو "نصي نص" لأن "نطق الدلائل لدى هـ لاشيء" محسوس من رسائل "نطق بين الحسنى والفساد" ويحتوي هذه الرسائل في نطقها على "قواعد استعمالها"<sup>12</sup>

نطق الدلائل يتلوه في سجع من الدلائل سمع نطق بهما مجموعة من العلاقات الاحتكاكية والتعارضية للقيام بتأدية طابع دلالية متميزة بين مرسل ومستمع. تأدية هذا نطق نطق الرسائل لقوانين وقواعد تركيبية باليفية وفق شروط ثقافية حاصلة<sup>13</sup>

وبالنظر إلى توصي الحواس للأدبية الجزائرية أعلام مستهدفي نجد أن هذه الرواية باعتبارها عملاً حداثياً يتوجه نحو منطقتين هي مجموعة أنساق دلالية يحكمها علاقات معينة بفضل تجميع ناطقي<sup>14</sup>

والأنساق الدلالية التي يتكون منها العمل تنقسم إلى أنساق دلالية طبيعية. وأنساق دلالية اجتماعية، فالأنساق الطبيعية هي الأنساق الموجودة في الطبيعة كالبحر، الجسر، التمثال، الخ والأنساق الاجتماعية تنقسم إلى أنساق اجتماعية لغوية، وأنساق اجتماعية غير لغوية، ومجموع تلك الأنساق يشكل الرواية.

وهدف من خلال هذه الصفحات الكشف عن بعض هذه الأنساق بعك شعرائها والبحث عن علاقة الدال بالمدلول فيها. كل ذلك في ضوء الممارسة السيميائية التي تهدف إلى الرباط الدقيق والعصوي بين لبية لدله لماديه لظاهرة، ولصوره الخفيه المعبأة في لمدلول<sup>4</sup>

سواء فيما يلي يبين بعض أنساق الاجتماعية من خلال تواصل بعض شحوص الرواية، مركزين على الطرفين لمركزين في الرواية وبعمي بهما: هي - هو، والذي يتحول إلى: أنا - أنت، مع الإشارة إلى بعض لأنساق غير لاجتماعيه. كتناول دلالة لعمق الأسود وسبق الحور، الأمر الذي قد يسمح لنا بالكشف عن لبس الحقيقة لهذا النص لسردى، من البنى السطحية. لنجرب من نوبت عن نوبت عن كسوف لدهى وهي نقطة التقاء السيميائية بنظرية التلقي

تتطلب رواية من أراد قصة قصيرة عن حور، كتب مجموعتهما علاقة، كتب لكاتبه (الساعة) معمد، لكرتوب كسوف لدهى بطلتها نختلف عنها ككسوف. بذلك مر لا سيهش، أنها تتفق بعكس ما أقول<sup>5</sup>.

لقد سمعنا كاتبة سمع لنفسه «صاحب لمعطف» وهي هذه لقصة بعترق لالسان ولم يكن يعسب ككاتبة أن بعترقا ولكن بها فصول ساني لفهم ذلك لرجل. وذات مرة حاوره على لهدف، سألها أن كان يستطيع أن يراها في العدد، لمشاهدة فيلم، هي سبينا «أولمبين» قبل عرض الساعة الرابعة، ثم عدل عن ذلك بقوله «انتظري عند مدخل الجامعة صابر وأحدث من هناك عند الساعة اثنا عشر ونصف، هذا أفضل»<sup>7</sup> هذه هي نهاية القصة التي كتبها لكاتبة، ولني معذب بها، ولكنها أي الكاتبة راحت نعتش في الجرند عن هذه لقاعة للعرض، وعن لقيب لذي يعرض، وقد وجدته فعلا، إنه فيلم «جذعة الشعراء» لذي حفره<sup>8</sup>.

وتجد الكاتبة نفسها رابعة في القهاب إلى قاعة العرض، وتذهب فعلاً رها تدح هي ككاتبه مسرح الأحداث، وتدحل قصة أخرى، لبطل الأول فيها «هي» أو «أ» لكاتبة، وبذلك تجد الكاتبة حلام مستعامي قد صمرت روايتها بقصة تحدتها استهلالاً لهذه الرواية، وهمساً أن لأمر سقل من لأدب إلى الحياة، بقول حلام مستعامي «ورغم ذلك أخصي دون أن أدري أن الكسابة لسي هربت ليها من الحبة نأحد بي مسحى أبحر فياً نحوها، وسرج بي في قصة سمصيح صفحة بعد أخرى قصتي»<sup>91</sup>.

هذه الطريقة تسمى الرواية داخل الرواية، وهي الطريقة لمستمه في روايتها السابعة ذكر، حسد لسي بيا بقصة «معتف لسان»<sup>92</sup> بها دن صرته سم روع من لاسهلان نروسي رمكي عبارة موعاً من التناهي بجهلنا نروهم الواقعية في النص

وما ندم في هذه القصة لاساحبه لاسهلانتي هر في حقيقة هر، من لرواية سمعه سمور من ساهما، فهو نمند لها من حبة، هو يحس أدق هر، من سمعه، هو ركان لا سقل حدث إلا انه ندم صورة مشتركة عن طرفي الرواية: هي - هو.

بإمكاننا أن نعتبر المسقط الأول للرواية بمثابة الدال، وما يلي ذلك المدلول وفي هذا الإطار ستدول صفات كل من الدال والمدلول في لرواية، من قلال بعض شحوصها

### ثانية الدال: هو - هي:

في جر، الاسهلانتي لا نجد ذكر لاسم البطلة ولا البطل، باستثناء هو هي، وتكرر لكاتبه على الاحصالات بينهما، هو هي كانسان ورتيان أو جريان، أو بمعنى أصح لقويان.

## صفاتة «هو»

له معرفة بلامسة الأثنى كما يعرف بلامسة الكلمات بالاشعاع المستتر نفسه، كان رجلاً مـجوداً بالكلمات لقاطع، والمواقف لحاسمه بعشاء غموض الصمت، كان صاحب معطف<sup>11</sup> أما هي فكانت امرأة تجلس على أرجوحة «ربما» تصفه الكاتبة بأنه:

رجل الوقت ثيلاً

رجل الوقت سهراً

رجل الوقت عطراً<sup>12</sup>

واب، هدهد الجرس، مفرق، مفرق، فهو يأس من ساعه ساعرة من الذكرى يصرم الرثبة في ليلها... ورجل<sup>13</sup>.

## صفاتة «هي»

كاتب من أشعر التذاعيات، «تحلج وتردي الكلمات عن ضجر جدي على عجزه<sup>14</sup>، وكانت تعتقد أن عليها أن تكون قادرة على التحلي عن أي شيء، لتحتفظ بالرجل الذي تحبه، لقد كانت تحب لصبح الصباوية والجمال الواعدة ولو كذباً، ببسما (هو، رجل لعدة لقطعة<sup>15</sup>

إن اللبيل «هو» أو «هي» هما علامه على رؤية لشخص، وهوية الدال هو - أو - هي لا تمتنع بالاستقلال الكامل، ولا التحديد لمطلق داخل النص لا يحدد اسمه، أو يحدد بالعدد، عن طريق تقديم جملة من الشحوص، وكذلك «هي» لا تتصح معالم شخصيتها إلا بمرور «هراء» من الرواية

ويمكننا وبكثير من التجاوز، تصنيف شخصية «هي» ضمن الشخصيات الراضلة (Personnage embraveurs)<sup>16</sup>، التي توب عن المؤلف (الكاتبة) ونجسد أفكارها، ولكن هذا ليس سوى بعد من أبعاد التحديد إذ إن اشخصية الروائية في نهاية المطاف ليست هي المؤلف الواقعي بل هي نتاج لإبداعه.

«إن تحبب الشخصية، هي قبل كل شيء قضية محض لسانية للشخصيات لا وجود لها خارج للكلمات لأنها ليست سوى كائنات ورقية ومع ذلك فإن هناك علاقة ما بين الشخصية في لعمل الروائي، والشخصية في الواقع»<sup>17</sup>.

إن شخصية «هوه» عبارة عن موروث فروع بدوية تسمى بالدلالة شيئاً تشبه كائنات في البداية لكن سردي يصبو، ما يندرج في شخصية من الموصوفين بمحمد «شخصية»<sup>18</sup>، فكذلك شخصية كمدلول محدد من خلال حصة الصفات كقولها بعد تتجارب التي تقيمها الشخصية داخل الملقظة الروائي الواقع.

لم يندرج كونه خلال «توسيع» هوه نظير لا عظمتها فلم تحدد لها صفات فيزيولوجية، ولا وصفاً للملابس، ولم يمتح بأسماء اسماً معيناً، بل اكتفت بثنائية هو - هي.

إن الاكتفاء «بتمح» للشخصية، من شأنه أن يجعل هاتين لشخصيتين رتيقتين، لتقوم المدلول بحيث ينقل إلى صورة أخرى، فلا تبغى الرواية بمعية متابعة شخصية محددة وصحة المالك، وهذه صفة من صفات الرواية الحديثة التي لم تعد تولي للبطول الوصف الدقيق والسعي للحقيقة.

ولعل هذا يذكرنا بالروائي التشيكي «فرانز كافكا» 1883-1924 الذي أطلق على بطل روايته le chateau الحرف «K» لا يملك شيئاً، لا

سرد، ولا وجه<sup>18</sup>، ولكتاب معه أطلق على بطل رواية أخرى مجرد رقم<sup>19</sup>.

ومثل ذلك ما فعلته أحلام مستعاني، إذ نجد بسوية أو شبه تسوية بين لشخصيه واللغة. ولذلك عدت الشخصيه في الروايه الحديثه مجرد كائن من ورق، وانها وتبل كل شيء مشكله لسانيه. بحيث لا يعني أن يوجد شيء خارج ألفاظ اللغة

ن. هـ - هي مجرد حالة لغويه أكثر منها تجسيد لشخصية فكان مأسياً لهذا السبب ولغيره من الأسباب أن نطلق الصير هو - هي

ولعل هذا الصير كبذهب ثم لب عندئذ مريض أن يكون سيد قصص السيرة الثلاثه كسرها مبدؤاً بين لسرد رأيصره استقبلاً لدى القائلين، وأدناها إلى فهم القراء<sup>20</sup>

إن السجاء هو - هي، يمكن بك - له من سوري حين لصير صير ما جاء من نكاح بدويوحان - و أن سدد تحجته صارحاً ولا مباشر، بل سدد بعدى احسان العن السرى - بقصه قد الهير المعجيب<sup>21</sup>

وأحلام مستعاني نفسها تصرح بها وقد كتبت القصة الاستهلاليه لروايه كانت سعيدة، ومرحاه كمؤلفه كونه لم تبدل في مجربات القضي، بقول كتبت أجراً مصاً حبلاً، والأحمل أنه خارج ذي وني تصورت فيه كل شيء، وحلفت فيه كل شيء، وقررت ألا أتدخل فيه بشيء، وألا أسرب إليه بعضاً من حياتي<sup>22</sup>.

ونظيصة الحال فإن هذا الاعتقاد سرعان ما يشتت بطلانه إذ أن لسارده تصوير بطله، ويتحول الصير من هي إلى أنا إذ تحوّل اسارده في حضم الأحداث من بابها الواسع.

## اللون والعطر

### اللون الأسود

عكس ما ورد في رواية «ذاكرة الجسد»، فإن الساردة التي كانت ترتدي اللون الأبيض في الرواية المذكورة ترتدي اللون الأسود في رواية فوضى آخرى تماماً مثله هو لذي يرتدي الأسود، ويغازل شمس سوداً، ويلبس معطفاً، وتصوره ذوماً متخفاً للسياثر.

وفي لقاء البطلة به، حري بينهما حديث عن اللون ومن ضمن ما قاله لها: «حب شعرب نظرونه» «بدى كسب» «عرب عليك بو ثوبك الأسود»<sup>231</sup>

وعندما سألته إن كان يعرف هذا الثوب أحاب ضاحكاً

«لا يكسني أشرف منك طرفة في ساء الاسو لكأنك سعت حلق للفتنة لا للركلة»<sup>232</sup>

لكن سرده وصف رجل يدي راحته بالفضي به ميس لأبيض وقد عبق عنبه صديقه بالقول «صديقي فرجة بشاعة، به يادح الحزن لا أكثر، والأبيض عند لون مطابق للأسود تماماً»<sup>233</sup>.

إن الثياب السوداء هي العلاقة المصيرة له ولها ولعور لثياب دلاليه ووليعها، فالبطلة وهي تذهب إلى موعد لها العرمي شامة صغور لمطاهرس لإسلاميين، ترتد ثوب عتيقة المحشم، عباءة وشالاً يعطي شعرها يرتدي هذا الثوب، وهي تذهب إلى موعد غرمي، يقول عن نفسها،

«ها أنا أعيش بين ثياب امرأتين إحداهما تحمى الإعراف، والأخرى لتقوى أذهب لملاقاة ذلك الرجل مرة في ثوب أسود صيق ورة في عباءة



مصممة، لا يبدو منها سوى وجهي، تتناوب علي امرأتان كلتاها  
أنا»<sup>26</sup>.

هذا اللون الأسود يسمر مع الساردة صعد دهاجها إلى مقبرة عجب  
وقدة عيناخي كانت برندي الأسود الذي مثلما هو لون للحزن هو لون كذلك  
للأخرى، ولكابه تجمع بين هذه الثنائية بين الأبيض والأسود، وذهب  
للمقبرة بهذا نمود. رغبة في البحث عن ذلك لرجل الذي انحدبه حيلاً  
وذلك الرجل السام في غيره. نقول: «يسعدني حقاً أن ألقت نظره، وأشعله  
عن موته بمحاذاة حصوري»<sup>27</sup>.

## العطر:

للعطر همه كبير ثم جاء الأساق على سرهم، وكلما  
تقدمت لأسبحة ردت فيه عطر فيس لهما رنكين أحلام  
مستفيضة: «في أكم أصاب بهد القصص، قد تحورت لبطلة  
بأنها الفتيت يعطر الرجل، تملك عليها حواسها

وفي تقسيم «امرطوا يكو» لأساق الدلالية إلى ثمانية عشر سقاً  
يجعل للعلامات الشمية واحد لمربعه الثانيه في لتقسيم<sup>28</sup>، وإذا كانت  
البطلة بينهم بالعطر فإن لطرف لثاني لا يهيم العطر بقدر ما يهيم رائحة  
الجسد، ونحن نقول له البطلة، «سي أنصيب عرقاً أنا أرتدي هذه العباة  
مد ساعات» يجيبها على عكس ما تتوقع بقوله: «أحب رائحتك لقد  
أحببت دائماً لحة جسدك»، ثم يوصل إلى جسداً لا رائحة له هو جسد  
أخرى»<sup>29</sup>.

عندما هبت المرأة بالانصراف من قاعة السينما ووقع ذلك لرجل  
ليتصق بكرسيه يرك لها ما يكفي من مسافة ليلاص جسده حمده

من الخلف دور أن يحتك به تماماً، التصق بها عطرة وأحرق حواسها، عطرها،<sup>311</sup>

هذا العطر نفسه يخترق حواسها وهي في مقهى الموعد، فتتصرف على الرجز من خلال عطرة «عطره» الذي احترق حواسي، أعادني إلى لعطر الذي شمعته في السيما»<sup>312</sup>

أما حين يتصافر العطر مع اللعة نفسها، فإن المرأة لا تجد مقاومة أمام إغراء رجولة بلعنتها لقاطعة وعطرها المصير، وأمام ذلك تتوقف قدراتها العقلية كما تقول الكاتبة

«وكان كل تدريس معتن به يعطى لمرور عيني حواسي، فألحق رجلاً جرحاً عميقاً، في لحظة ما كنت أسأله ما اسم عطرِكَ سيدي ثم يرد بـ»<sup>313</sup>

هذا العطر نفسه يسجد، أثاره ببطء رجاها في حمام، في إحدى زيارته لفرصة ذلك رجل بسمه في لعمري، رجع في حمام لشقة زحاحت عطر أحدها معذرة، والأخرى قبل الاستعمال تقول:

«تذكرت كل تلك المرات التي كنت سألتها فيها ما اسم عطرِكَ سيدي، تذكرت أيضاً أن قصتي مع هذا الرجل، ولدت بسبب كلمه وعطر، وربما بسبب هذا العطر وحده الذي لولاه لما استدلت عليه»<sup>314</sup> وأخبرها يومئذ أنه أحضر رجاجة لعبدالحق.

«لقد أحضرته معي هاتين لفارونجين من فرنسا، كلما سألتني أحضرته وحده لي، وأخبرني لصديقي عبدالحق، في الحقيقة هو الذي جعلني أكتشفه، إنه لا يستعمل غيره»<sup>315</sup>.

ويصح الأمر فيما بعد أن الذي جلس معها في السيما ليس هو الرجل، وإنما هو عبدالحق، عبدالحق هو لصاحب الأصلي للعطر وهو لما ذلك

الأخصى للعطر، وهو المالك للشقة، بائاتها ومكائنها، وهو صاحب كتاب «هري ميشو» ولكن الأمر احتلظ عليها، ورجعت الحواس في فوضى، نصرب أمام مدلولات محسنة لئال واحد، هو رجل في الأربعين، صاحب لعة قد طمة وعطر مجر وأمام مرأة كان عليها أن تحمى فاحيت الرجل الذي قابها وعندما اكتشفت الحقيقة وبعتت عن عبدالحق وجدت حجر وفاته على صلحة الجريدة<sup>[35]</sup>.

بصفة إلى العطر الذي يدخل حاسة الشم، فإن هبات استجداً للحواس الأخرى منها حاسة اللمس التي يجدها من اليد، تبدي لنا من خلال ملاسة حدى «هي سادس بلاخر من ذعة السبا واهو» يلتصق بكره سمر، سادس عسيان دون سحيك، يعمف هذه اللعطة أو قلقل اللقطة بقولها:

«مسألة لم تعد ذي، عسرتك من لعنة» من سادات ولكنها المسافة المتعبرة، بكره، لمى أن رجعة بعدت بشي شيف تقطعها يكون قد تجاوزنا عالم الحلم إلى عالم الحقيقة»<sup>[36]</sup>.

اللمس إذن واحد من العوامل الهامة التي تجمع بين الاثنين، وتخصص الكتابة للدرع الوحيد التي يستعملها البطل دوراً هاماً يتمثل في جعل هذه الدراع هي وسيلة اللمس «أتذكر أنني لم أزد يوماً يستعمل إلا يده اليمنى»<sup>[37]</sup>.

وتستخدم الكتابة ما يدعى بأجلاط الحواس فتستخدم اللمس حتى للصور «كان صوره ملاساً لسمعي، ما كدت ألتفت خلفي حتى وجدتني على حافة حسده، بيضا صافاة أعفاس وقبنة، ولكنه لم يقبلي، مدت يده ليمنى بحر شعري بلاسمه، مروراً بعيني ببط، وعيث مثير ثم انزلت نحو أنثي تغلغ عنها الواحدة بعد الأخرى قرطها»<sup>[38]</sup>.

## تعدد الدلولات

### الدلول الأول:

تنتقل الرواية من دائرة أولى إلى دائرة ثانية. من دائرة العبة الصرغ إلى الدائرة العبية الثانية، التي توهم الكاتبة فيها بأنها عالم وهمي. فستل من حكاية صغرى إلى حكاية اكبر وهذا ما يسمى «الحكي داخل الحكي» محضين بمجسلة من الصفات المكورة للدلول لتستعمل إلى الدلول.

الذي يدي يتحدث عنه يرد به ما هو - من رجل - يدي امرأة، والدلول هو التجسيد لصفات الخاصة بهن.

وهي تكلمت عن ليل في قاعة لسب عن صاحب المعطف وهذا رجل ورياً بال - هذا الرجل - من من خلف يقارب لأرض. - من رجل - وهذا معجزة<sup>40</sup> من الرجل - هو إنه يولدي معظلاً<sup>41</sup>.

لكن الرجل يطلع عن نفسه المعطف ليعطي به ركبتي «فر»، وتصور، هذه المرأة الزائرة للسينما أو لفنل الساردة على مثل هذا لفنل. وتقول عن هذا الرجل «انه في النهاية يسمي إلى السالة الأسوأ من الرجال. تلك التي تحمي حلف رصانتها ووقارها كل عقد العالم وقدراته»<sup>42</sup>.

### الدلول الثاني:

يجلس رجل بجانب الساردة في صالة السينما. بصابع في اليد. وجوده ولكنه سرعان ما يأخذ منها كل أحاسيسها، بينما كانت تتلوى عن

أمامها بذلك لرجل الجالس إلى جوار المراد - وإذا بشي - يسقط منها، كان قرطها فأشعل لرجل المجاور لها ولاعته. ومضى ليضيء المكان الأمر لدي ثر استياهاها، وعندما رمع عيناها عن الأرض منسلقة بظطراب بظبية صدره كانت عيناها معاجأة لها، ولما قالت له أعترت لك لقد أزعجتك، قال وهو يعيد الولاة إلى حبيب «قطعاً»<sup>42</sup> هذه لكلمة فعلت فعلها في نفس السارد تقول «كلمته فريده شدتي وسمرتني في مكاني، فقد لفظها وكأنه بلفظ كلمة السر التي لا يعرفها سوا»<sup>43</sup>

وهنا يستقل ويتحول المدلول إلى لرجل الثاني، يحدث نوع من العدول! التصحيح له بعد المدلول الأول هو المناسب صا المدلول رقم (2) هو الأصح، تقول الكاتبة

«وهذا رجل من اتشقل في كلمة واحدة من حبه لعمري، إلى الرجل المسهر كتب مكن من ليل في بحر من مبهمة سهولة؟ ترى توافقات مع بقية العسة اه هنا مكن المسير في الدرب الحقيقة بين النهار، ليس بين حرم ومومع بين لاد رحب»<sup>44</sup>

### المدلول الثالث:

تذهب البطلة إلى مفهى الموعد، تجلس، يرى في الرواية ليسى رجلاً بقميص أبيض دون ربطه عنق، مسهك في لكفابه أمامه روي ورائد، وكثير من أعقاب السجائر. وقد يتسم مرة لها كان عن قدر من الوسمية، تقول «إحساس ما كان يعمل لي، يسي في ومن ما، احبيب رجلاً يشبهه أو أنه يشبه تماماً رجلاً سأخيه يوماً»<sup>45</sup>

تسا. ذلك حصر رجل بمجر المظهر، يرتدي قميصاً أسود، ونظارة شمس سوداء. في العقد الرابع من عمره، له خطى وثقة وأناقة رجولة في

عنى عن اى جهد، هذا الرجل سلطها السكر الذى أعفل لادلل جصاره  
 دسمن عطر هذا الرجل إليها «احمرى حواسى، أعادى إلى لعطر الذى  
 شمسفه فى لسمسا ععدما اقنرب ذلك الرجل ممسكاً ولاعته» وعسب  
 قالب هذه لمره أفسه لقد أزعجتك، جاء رده مفهلاً قى تطابقه  
 «نظماً»<sup>46</sup>.

هذا الرجل سلكون له معها لقافات ومواعيد، وسكشقب فى  
 النهاية أر يكاد لقارئ يكشقب أنه ليس هو لذي كان بجانبها فى قاعة  
 السمسما، وليس هو الذى كن بجانبها فى قاعة السمسما، وليس هو  
 صاحب البيت فى العاصمه، لا صاحب لعطر إنما ذلك لرجل، هو  
 الشففى رقم 02 أو ما اعقرناه المدلول 02.

جان مفرد لى سطلية للمره الأخرى، فر ربه بد لبحث عن  
 عبالحق، رلك الرجل لى سطلية سوا ما مفسفر «لغده» لمرى  
 الألبس، ممسك كشاف «فرى سبشر» فمبث إلى المفسفر وبعد أن  
 هبب بالاعرفه على سمسما رجون من فى بدس ربه فى صحيفه  
 ولكن اللفده مپ سلك فمفسفر ممسك سبدر ربه كمتى  
 بالفرسبه فخر ر عن وفاة عبالحق \bicu Abdelhak وتعنى على ذلك  
 بالقول «مى بى كل المبات، جا» اغتبال عبالحق لأكثر صمة لى»<sup>47</sup>.

### الاقاطبات الالانلة والعنصر الالانل

من الالانل لآساسيه السى موم عليها رواية «فوضى الخواس»  
 لالانله، سر «اكات لالانله مبالفه أر مبالفه، وسكلى هذه الالانله ممر  
 مسسما مبالفه سوا «مى هبب اللغه والالانل الروائيه  
 وتعدو الالانله أو الالانله صمعه أساسيه للكوس المفهوم عمد

الإنسان وهذا ما يدعوه غريغاس باليه الأريه للتعبير بالعلامه اتي تقوم على إدراك التضاد، وهو ما تنهض عليه السيمانيطقية

وتسجني الشائبة في أشكال وصور عديدة منها رد الكلام على بعضه كنول لكاتبه نصف الأع ماصر « كان الطفل لذل لذكره اوطى، ولكن ليس بالضرورة لطفل الوطن المذل» (48).

وفي الحديث دائماً عن ناصر وعلاقتها به تقول «كانه أبي هو الذي كان دائماً أبني»<sup>(49)</sup> وبالطريقة نفسها تتكلم عن الأم.

عبر أنا وحي بهند دراسة الرواية المذكورة، نجد إضافة إلى تواجد القطين لمبا س، نسبة عمر نائبه، حدود نظري وتنتشر هذه الحاصية، نظرية غير مبنية على إروني مسكنة ظاهرة تسمح بكشف قيمة العمل، ومن أمثلة هذه الثلاثة ما يلي

تقره لروايه على قصه قصيره استلهاليه ثم خعون الأمر إلى  
رواية ليس مستصفاً، بل هي حكاية راجعاً لحكاية، هذه سابقة، ولكن  
لكتابة غير هذه اثنينه مختصر ثالث هو القيد الذي سطر احكامه  
الاستلهاليه فيشكل بدوره حكاية أخرى.

تحكي قصة لبعم الأمريكي لأصل (المترجم) «حلقة الشعراء» الذين احتسوا» تحكي قصة أناسا يبقون درسا في كيفية فهم الشعر حسبما جاء في مقدمة لكتاب المصنف في التدريس. ويشبه الأسناد لطيفه أن هذه الفقايس عبر صاحبة لقياس جودة الشعر. ويطلب منهم قرين هذه المقدمة، يدعوهم إلى جملة من الأمور أهمها:

- المرأة على نفس ما يعتقدون أنه خاطئ:

الطريقة الصحيحة لهم العالم تكمن في السرد على موقع الصمير  
فيه

- ضرورة الإقبال على الحياة، وامتصاص حقيقتها قبل أن تدب بالعمر يد القدر

وقد أدى الأمر إلى ابتحار شاب، قرر أن يحوص تجربة مسرحية صدم مشيئة أبيه، الذي أراد أن يصير طبيباً، وفي ليلة التي تقدم فيها الشاب لمعرض قطعة مسرحية استهوت القاعة، حصر الأب و هان الابن وأرجعه عوة إلى البيت وكان ذلك سبباً في ابتحار الشاب، وتحميل المسؤولية للأستاذ الذي تقرر طرده (50).

تعرض الساردة أجراً من قصة الفيلم، ولقطات منه بصورة متقطعة، تندرج مع سيرة الرواية، وتغادر القاعة قبل نهاية الفيلم.

إن قصة لعبت هي بعد من بعد: برواية وصورة، سحر مع ما ورد فيها وحتى بطلان (الساد) هي نصيبه بشبه ليطن محدث من الرواية، يهرق دماء الأبرياء ببعض الحجابات ودهان يدوي في أحضان ثلاثية: أقصوصة أو قصة استهلاكية (الرواية) - القصة

### هي - هي - هو

وعلى مستوى الشخصيات فإن الرواية تقوم بدوراً على ثنائية هو - هي لكن ما إن يتجاوز المدخل الاستهلاكي حتى نجد العنصر الثالث يتشكل كما يلي هي - هي - هو

حين ندفع إلى السبيل نجد في القاعة فضلاً عن الحضور رجلاً وامرأة تجلس خلفهما فتكون إراة ثلاثية هي + هي (المرأة الأخرى) + هو

### هي - هو - هو

هذه ثلاثية تتحول بحفوس ذلك لرجل يجانب البطنة إلى ثنائية



هي - هو - ثكني « هو » هذا يأخذ شكلين مختلفين في الرجل لشيء ليس  
لأسود وحديقة الذي ليس الأبيض تكون أراء ثلثيه أخرى

هي - هو - - هو

ومثل ذلك عندما ذهبت إلى مقهى التوعد. حيث تقول: « وجدت  
شباباً وفتاة مأخوذتين يقفان حول أمر ما. ورجلاً يغمض أبصر<sup>51</sup>، فهذه  
ثانيه يعبر بطرف ثالث

حيث يجلس تترك مسافة ثلاث طاولات تقول:

« حسب في الزاوية المقابلة له. محافظه على مسافة ثلاث طاولات  
محسباً للحدث. » هو - هو - نفسه سكر في الحياء. سكرى 'يدي تذهب  
إليه السادة مهيبة أمها تقول:

« نصر امي على كل هذه الأشياء، لا شيء حرة ولا جاني »

كما تصف بكثرة. حور ثلاث ساء. مجبرت « أنهم من صبيات أمي  
ونعوتها ليس. ألهم منوعات، موعات؟<sup>52</sup>

وبصيف « نقتسم بمقانيها قاعه الحمام إلى شطرنج النساء  
« الشريعات » من جهه النساء « المشيوعات » من لطف الآخر. هذه ثنائية  
أما الثلاثية فمظهر بمفولها « وجدت لدة في وجودي الشد بين  
الطرفين<sup>53</sup> » ونسي عن لييان أن هذه الأمور لا يمكن أن تكون محط  
صدفة فهي تلوس للرواية بإدخال هذا العنصر لثالث وحتى عندما  
بودعها صاحب ليطلون الأبيض وتذهب مع ندي يرمدي لأسود يكون  
سائق سيارة الأجرة ثالثهما اد مركب في الحلف بينما يركب لرجل بجانب  
لسائق وعندها يذهب لسائق إلى حال مسيله يكون الثالث هو البادل بل  
حتى في وجودهما وحدهما تقول الكاتبة.

« شعرت أنه يواصل الحديث إلى امرأة غيري، ربما تلك المرأة التي لم يكن يقول لها شيئاً عدا صمته، وربما امرأة أخرى غيرها » (55)

وبالنسبة لأسرة البطلة فإننا نجد هذه الثلاثية.

1 الزوجة (هي) + الزوج العسكري + العشي

2 الزوجة (هي) + الزوج العسكري + الأخ ناصر

رأى كاتب الثنائية الأولى تمهك بمصر غير شرعي فإن الشابة تطعمها الشرعية، وكما نأمل الرواية نجد أساً بارزاً، ثلثية من مثل

هي - الضرة - الزوج

هي - الأم - ناصر

هي - نعيمة - السائق الخ

لن نصل إلى ده لا يوجد التعمد ثالثة التي يكرر (الزوجانية) فهي لحظة جسم مع نرجس فهي مصر - مصر - مصر مصر به عن «رجل قائم» كان يحضره كبح كي سي من طه بعد صنع أعلام رجولته مع كل مكان يمر به» (56).

و الأمر نفسه حين نتحدث عن نفسها، وعن أمها فتجعل من الوطن ثلثاً لها «وها هو ذا يواصل المشي على جسدي وجسدها، على أحلامي وأحلامها، فقط يحد، مختلف إذ ليس معي جزمة عسكرية ومعها هذا» التاريخ الأثيق» (67)

ويطبعه الحال فهي تشير إلى زوجها العسكري، و بينه المجاهد لظاهر عيادقولي الموصوف يحلّ في الرواية الأولى ذاكرة الجسد

وعن الصور التي تخفيها الساردة- تذكر صورتين: صورة الأب

وصوره جمال عبدالناصر وتدعم الصورتين بصورة ثالثة للصحفي المصري عبدالمنق

« كانت يدي تفك إطار صورة، وتصع خلفها بطريقة مستترة صورة أخرى » وتضيف « وبومكسي الآن ان قول وأنا ارق صورة ابي على معبرة مني ان رجلاً قد يحكي رجلاً ثانياً وربما ابصاراً رجلاً ثالثاً وأسي وحدي أعرف ذلك » (58)

إن استخدام الثنائيات كما أشرنا أمر أساسي في المعرفة الإنسانية وبه يكشف الاحتمالات بين الأشياء. ولكن إضافة عنصر ثالث هو الذي يحرك الوضع. فحسب شأنا لنطعمه لثابت غير ثابت لا دوجية، ولكاتبه غسب. على سائر سائر. ذكر أنها تحت بعض من الثلاثية وأحب بعض من الثانية الاطربة. وجد في بعض من الثانية كثيراً من البساطة والسفاهة التي لا تليق برواية. وبالقول أن الانتماء إلى القصة أمر على السطح. أما إدخال عنصر ثالث فهو سائر في بريرة لا موز. مع شخص مثله يجدد تشايس. تحدث العبرة سائر لا موز. جد من حذرك بكلمة حاسمة في المواقف لعشقة

## الإحالات

1. حنون مبارك: « روس في السيميائيات، دار نشر قال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص 21

2. حنون مبارك: « روس في السيميائيات، ص 22

3. حمداني حميد: « قصة النص السردي عن منظور النقد الأدبي، مركز الثقافي العربي، بيروت 1991، ص 22



- 23، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 75
- 24، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 86
- 25، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 86
- 26، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 170
- 27، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 358
- 28، جون ميارد، روس في السببانيات. ص 29
- 29، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 183
- 30، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 58
- 31، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 70
- 32، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 74
- 33، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263
- 34، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263
- 35، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263
- 36، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263
- 37، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263
- 38، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263
- 39، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263
- 40، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263
- 41، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263
- 42، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263
- 43، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263
- 44، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263
- 45، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263
- 46، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263
- 47، أعلام مستغاني قرضى الحواس. ص 263

- 48) أحلام مستغانمي قروشي لجواس. ص 127  
 49) أحلام مستغانمي قروشي لجواس. ص 134  
 50) أحلام مستغانمي قروشي لجواس. ص 56-57  
 51) أحلام مستغانمي قروشي لجواس. ص 65  
 52) أحلام مستغانمي قروشي لجواس. ص 65  
 53) أحلام مستغانمي قروشي لجواس. ص 233  
 54) أحلام مستغانمي قروشي لجواس. ص 234  
 55) أحلام مستغانمي قروشي لجواس. ص 102  
 56) أحلام مستغانمي قروشي لجواس. ص 288  
 57) أحلام مستغانمي قروشي لجواس. ص 102  
 58) أحلام مستغانمي قروشي لجواس. ص 354  
 59) أحلام مستغانمي قروشي لجواس. ص 303

\* \* \*

نشر تيهيل سليمان أول أعماله مطلع  
السيهينات. ولكن فعل السهينات المؤثر  
بأنكساراته وهزائمه ووعيه الإبهاعي  
ترك أثره المشع في كتاباته. ولا أحد  
يفلت من السحر السهيني في مصر

وسوريا والعراق. هذا السحر المؤرق، الذي دفع بكاتب شهير هو صبح  
الله ابراهيم ليقول نحن حين نلا أساتذة، فالقطيعة مع الماضي القريب،  
هي قطيعة شبه معربة هي حصة نلنا في سجن من سجن جديد من  
لكتبة القصص. سنة حبيب رحمة الخط كسه نعم من يد يرافق  
ذلك شدة لا تدرك من الله حمة التي اللمعة معربة مع وجه في  
الشباب يحيى كأكرم يكون سجن من صمدان عسوكي وفي  
صدر الاحسان لكسنة من مائة، ومع نروية نروية الامريكه، المتفتحة  
وقب سؤال العصر الكاشف بين النقد القديم والنقد الجديد، وفي التطلمات  
والتطبيقات سفسية لغزيب جون دوسوتسكي وكسندف باحسين المعاصر  
حتى ليقول في التحول من العصر الفرويدي الى العصر الباحثي أحدث  
ضجة لم بهذا أولها بعد، مما دفع البعض إلى التسميه ولا حظ أن  
أطروحات النقد الروسي ميخائيل باحتين (1895-1975) قليلة المحصور  
محدودة الأثر في هذا المجال (لقد الروائي) مقارنة بطروحات لوكاش أو  
غولدمان أو بيرس على سبيل المثال<sup>1</sup>، وما أن بعد الروائي موصول  
بالكتابة الروائية، فإن الخطاب الروائي ظل بحاجة إلى تأصيل جديد، لا بد  
أن يكون باحسين ماعلاً فيه فهو من هذا المنظور بعد من أهم مستطري  
الخطاب الروائي وسدده في القرن العشرين، بل هو أهم مستطري الأدب  
عوماً في هذا القرن حسيما ينهب إليه تودوروف<sup>2</sup>.

لقد نوضح اثر الشكليات الروس في الدراسات النصية بحوار نقدي حلائ قمه باحتي مع أطروحاتهم. ودعص الكثير من أفكارهم لأسية (مؤساً من خلال هذا البقد تصوراً جديداً لعمة يحتلف كثيراً عن تصور لشكليين والبسويين فيما بعد، لأنه لا يفصل اللعمه عن سيقها، ولا عن الخطاب الذي تتجه وهذا لتصور غواري لعمه والذي بدوره باحتي في دراساته المهمه عن (شعرية دستورسكي) يعتمد على اردواجية لصوت وحواريه الكلمه ١ فلا يمكن اليوم لأي نقد لرواية يستحق هذا المصطلح أن يتعامل مع نص الروائي دون الوعي بحواربه التي صاغها باحتي في د استه للاحقه عن الرواية والملحمة وعن الخطاب غواري منه عبر هذه معادلات صير سعد للرواية ودخلت بها مرحلة من **الفتح والعمل غير مسبق** ١٣

في هذا منح جديد، وسيف يخدمه ربه بطوبه ولعبه لعمه والأسويه يظهر حتى ين ثم اثبت العرب وسيتاب القرن الماضي كما سيجباته به عند بعد مرجه ربه من لاسه بعد مرور لهدل الذي شطر ابعاد عصره عام ١٩٥٦ سريره تشعور عرب ربه وتجهيها واستشرافاً، وربي يأساً وقسواً في السبعيات والحاج، لغربي لما برل بعد المشاهد أمام أي محور معقول للإلتصاف وعلامه وطبقانه، يظهر سوف في الكلام، يعاول قدر المستطاع لابتعاه عن الأنماط التقليديه في الشعر كما في القصه والروايه، ليعيد من محولات العصر الصاعط، فمشكلات الإنسان لغربي المرمه ما عادت لتتبل النجيل، على هذا النحو تعرف (عبد لرحص سيف)، عند بعض إشكالاتنا لكثيره في (شرق المتوسط)، وليوسع المجال بعد ذلك في (مدن الملح)، ويجد تنامحاً مع جيل ديميه وحديثه مثل حيا ميماً وركزي دمر وهاني الراهب وسعدالله وتونس وأحريين في سوريا، وتناغماً آخر مع أقطار العرب.



غير أن لأثره العارمة انعكس في لروايه، هذا الحدث القس لواسع والمدهش والذي مارل طارئاً في حيات الفكرية وفي هذا لمناح لا يكفي عقد السبعين في التحدي، كما كان عصر الشيات وفي سرور بالذات، إذ عرفنا البسوية في كتاب حان ماري أوريس، ثم لانتروولوجيا البسوية في كتاب كلود ليبي شتراوس، وكلاهما صدر في دمشق، مطلع لسبعين ومع هذا التحول لمعدي يكسب ابروئي نبيل سليمان رواية الأولى، وهي معاصرة لا شك في ذلك، فالعصر الحديث بدر قرره في كل شيء، والرواية أول من يستجيب لهشاشة وجودها في حياتنا الثقافية، منها قبل عن سبق العرس في لسرديات نقوب نبيل سليمان، مما سببه في نقد كتب عني كتيه، ررسي لاوس (إمداح الطوفان، بحسب ررسي من همزة حده مكن ما كان فذهر ررسي كان كاملاً في تلك اليوم، حده يصفه حتى يرفع، عده عن كتيه، ررسي لثانية السجس، ررسي باللب لثنج الصيف، في تلك الصفح قرأ يوم معدولة فأنجحه وحده السجس ررسي، فثنج السجس لحدث بالآخر قصيدة الشر وهي هذا الصفح لمر، يوم معدولة أصبح يفسد في حلقه لينا، الروائي وفي أغلب مفرداته»<sup>41</sup>

وقد يصح أن نسمي المحاولات الأولى لنبيل سليمان بالثلاثية أيضاً بثلاثية حان بول سارتر أو ثلاثية مجيب محفوظ، ويقصد رواياته الأولى: بدمج لطوفان والسجس وثنج الصيف مع الاختلاف البين بين هذه الروايات وثلاثيات السبعين ولكنها لمحاولة التي مكنت الروائي من تأسيس علمه الروائي فهي ثلاثية لتأسيس وتجريب يقول، «في بدمج لطوفان كان السطح يحدده للسلطان (الجماعي وهي السجس) كان لسطح لسلطان السببسي أم في (ثنج الصيف) فلعلمها لسطح لسلطان في بقدي وروني»<sup>42</sup>. وقد يكون سبب آخر دعانا إلى إطلاق الثلاثية عليها، هو





بالتناص مع حكايات شعبية واحسب ذلك الآن أنه كان تحليلياً مبكراً لهد العصر الأساسى من عناصر الكتابة الروائية الحديثة أعني التناص<sup>9</sup>، والتناص مع نصوص شعرية سابقة هو انتشار الشعرى في الروائي وان جاءه من داخل وعي الكاتب، ولناص لعبة اللاوعي في النصوص، أنه يفرض نفسه دون أن يعيه حقاً، فهو مخروب العسى والإبداعى والأخلاقى ولكن لحكاية الشعبية في الرواية ليس لها سطوع كسطوع الشعر، وإشارة الروائي نبيل سليمان إلى ناص، اعتراف منه بالتجريب وبعثاته لأسلوب، حين أصبح التناص أحد أعمدة النقد الأدبي وعتابة باحثيه به في أطروحاته فيما يتعلق بالمظاهرة (المؤامرة) التي تحكم العلاقات بين أشكال التعبير والنصوص والخطابات التي مثلت قطيعة معرفية في ذنب ناص السردى بـ «ظهر عليها بن جدي كمثل هو ما يعرف اليوم بـ نظرية ناص» أو داخل النصوص بن جدي عليها هو ليا كريستيف ورحلت به رثا ألقه بفرح «بها» شبيب في كتابات جبر حبيب<sup>10</sup> وهـ «تزوج من أناسها» البونويجيه ومن مصطلح (جورج لوكس بن روبه سيج شبيب رقصه صنع به من هم انك الرنحة) «كـ بنوك من تم سجدته هذه سببها في تفسيره للأدب لقارن، مقارنه بمهج التأثير والتأثر، لكن المناخ السببي كان يوحى بل يدفع بهذه التشابهات. فالمعاصرون بالسحن هم المعاصرون بالثلج لاسيما في رصد السلوك وزدود الأفعال داخل الأمكنة المحصورة، في كي من العمل أما المعرى السردى فكان أكثر دلالة على لتشابه حين تكون السلطة موضع لإدانة، سواء في سجن صنع الله إبراهيم أو في حصار البافريس، فلم تسطع لجدة أن تفعل شيئاً ولم تفعل كلاً، وعدم كثرة وقد يكون المعرى أوسع من ذلك، لاسيما ورواية نبيل سليمان.

ثلج لصيف معامرة سردية أبدعها كتابها وأصدرها منذ ثلاثين

عاماً عدم 1973م اعتمد الكاتب على المتجھل السردی في جک وقائع هذه لرواية الصغیره (1901 صفحة من لنطق الصغیره، ودخل في محیلة القارئ، ان الثلج ربما يسقط في الصيف، صيف سوريا، الشدید الحرارة عادة، ولم يكن الثلج المسقط بمررة الا الإطار الذي سمع من خلاله ان عبره لأحداث لكن لثلج لا بأحد معناه إلا بالإصابة أي لإصابة إلى الصيف لكي يتحقق لتجھل السردی وثبت في لباكرة، وحذف المبتدأ من الجملة لمعونة لوجود الدلیل علیه ذهب أن الثلج قد سقط فعلاً في صيف ما فإن هذا الثلج الحقيقي لا يحقی حقیقه الثلج لتجھل وهو أكثر رسوخاً في توقع وأكثر اشراقاً. أكثر تصويراً فكيف اذا عندما أن الثلج لا عر رسوخ في صيف بلالغ وحی عدم برسي في اختيار هذا النقط لیس بلالغ، فكيف بعد له ذلك موجب بیاض.

لیرد، لحدی، سید، **لکی بحی کل ما یمکن حد**، یجب ان الثلج ویدعه لمیرعلی، رسمه شخصیات معناه حل هذه لغز كل واحد منهم صار، سبي، حاله في عدم لار، لکی هو لایلا انکاسه معنه اندي یجده حرب ضده سید یکن یصاحبی سید، دي یحس عذث ولا یرویه و رسمه د. ذهب حد یقن یجذب عن نفسه شعر او ثراً، فلا نلیث إلا ان یحس الذهشة دتها في الأخرس في حکم دورهم وتکامل صفتهم. یحی أمام صعه کلامیه عالیه لا تتحكم فیها لصدقه، بل العاده الو تعی ولطیعی، لطالما کانت لطیفة رحیمه بالإنسان حتی وهي تسقط لثلج وتقطع الطرود، لكن المصیلة هي لإنسان داته صمه الحاطی: لوجوده، طعمه، حبه الذي لا یقطع لإلغا. دور الآخر وتسحیره ثم لایالاته الکبری

ان سقوط لثلج في النهار ثم اعطاه في الليل ومجده طول أربعة بدم، جعل الرحلة عبر الطرقت مسحیلة عاشعشر ابساس وریعین سکیسة والشاب لهرانی الشاعر غیث الربی ومیر الأمريکیه المتدفقه

شهوة وحياة ورفيقتها العجوز الليانية أم المي مع شخصيات أخرى مثل  
 'مي علي وسير وحلال بك والأستاذ بوس وعيسى العمود' بلقد وجد  
 هؤلاء 'إلا قليلاً منهم أن العرصة ساحة لنهو عمار سادر، كل مع مبادره  
 على الباص المتوقف، عيث مع ياسر، وحلال بك مع فيرا لأمرئيه، ثم  
 صرع وسافس ويبادل للأدوار حتى أن المعادل المفجع وهو الموت لم  
 يردع هؤلاء، عن لتوقف عن لعبة الهياج الحسي هدد عني هذا لبحر  
 تموت (اصدقة) الطفلة المريضة بنت عيسى العمود ثم قوت بعدها العجوز  
 لشيطنابه 'أم المي، يقتلها الانتظار والبرد والقلق وسط الطريق الوحش  
 فعل الموت ومشهد الماساوي مجد انعكاسه مي (اصدقة) أكثر من (أم  
 المي) وكر لعمود (لاب عر ثلاثة بعدة بعدة طفله مريضة  
 أخرجت من نسي في دمر يعود بها أبوي سر بي بي حمص  
 وتبع الكربة، سمعت سنج وموت صديقه دون - يظهر بنت مها زاد  
 كتب الفاحشه صولة س بي ليس كذبت عنه جميع كتاب هذ  
 الباص 'نيس، حر ب دجه (سر بأه حتى نبي تاجه من نوع  
 اخر' في س وصيه بي سر حير صجور بسابه نسي لا تحول ولا  
 تزل أم نسي في نرس سمعت من يحدث عن سميرة لسرو ١  
 فكان أن تجهل اليه صور ما وطنت قبعها بر لسان، مؤلفه ون تيسر  
 لصفقة معها ما سويه في استايول وفي سواها، هكذا انطلقت المراتل  
 لمغامرة الشبقة لشقراء والعجوز المجبره، ثم طلع الثلج' ١١

إن المتأمل في الرواية كلها، يلمس لتكرير الشديد على لجمل  
 لقصيره التي تشع بالدلالة، والمقصمة بالإيجاء، فالثلج الذي لما يرل  
 بهطل، هو لازمة كل فعل داخل الزويد، إنه الحدث الأهم، ومن خلاله يمكن  
 رصد حركة الشخص والعقل والسلوك، سواء لطبيعية منها أو الشادة،  
 الثلج البياض لظن مثل السواد لظن، لا تجدد الحدود، زاد كان اليرد  
 هو المر في لهذا الامتداد، فإن الجو النفسي داخل الرواية معمم بالآثارة،

لا سيما جانبه الرمهي، الذي يتحلى لسرد رواه. وإذا كان السكوت عنه، فهو ما يبحث عنه عادة. فإنه المعدل للرمز والمعدل للثُلج. ويكاد لروائي، يخرج هذه السكوت عنه من سكوتة لينول وضعاً كلام العسكر المتدين، ليس أرسلوا لك أسر الثُلج، ثم تعلمون أن ثمة أيد فوق أيديها ولا بد أن تطيح أنفوسهم؟ ولولا أن تخصصنا على الخروج إليك مغيب ترداً، لم يصحو للأمر<sup>12</sup>، ويعقب ذلك شيء ما من السحرية على لسان المستدبر، سمعوا واضحكوا أليس ثم اليليد ما بصحك؟ قالوا إيهام قد أعلموا بكمزوات الثُلج في بلدنا ( ) وتستصل مجذبات صخرة من كل العالم<sup>13</sup>.

ويستباح ما كان موقفاً للشيخ سفيان بن عيينة في جواب الأرمينية  
مجبلاً، هي بشارة من صاحب الترتيب العربي لهذا الذي ينظر من بعض  
طريق الشيخ ولا حد له حد غير كبير ثم هو قد ما ردد على  
لسان أثير، الأرمينية التي بها عن سعد الترتيب، يقول بن هـ لا  
قد المتح سعد - سفيان - حادته محمد سعيد (أبى هو  
ذلك الرجل الذي - نعم - جعفر بن سفيان - هو لطريق  
بأيديكم؟ بالله عليك، قل لي يا حلال يك هذا متعلمون، ودمشقي عارفة  
في دمشق أو قرقاء؟ هل سئل بلحقني يا عزيزي؟ وهل سئل الأستاذ  
صبر يلوب يسي وين سفيان؟ ( - ) إن ذلك الرجل هو الملقب: الوحيد  
بكم ١٤١

لقد أشارت إلى (أبي علي) الشخصية لعارضه في الرواية، كهل  
 "رأه القارئ أن عكس به، تهرب عنه لكنه لصده القليل الممرى وسط  
 ركاب القوسى والعيش الذي نفسه لشخصيات الأخرى، مير وأستاذ  
 بوسى وجلال بك، إنه لعذب بحضته (بصايد) حتى امتدحتة الأمريكية  
 (أمير)، وجدته رعا الوحيد الذي يقف حارس مهران الربيع هذا، ولولا





موصوغة فصلاً، لكي يقارم الصعوبة التخيّل، وفق ما يرى أصحاب نظرية الاستقبال. لكي تدفع العنصر في تقديره كل مدح، وهي صائب النقد الأدبي الحديث، ويبقى القارئ قاعلاً في الصعوبة مؤثراً فيه قبل أن يكون هو المتأثر.

بين سليمان مسكون بالشعر، بالعرائض الأسطورية حين يكتب بعض السرد شيئاً من الشعر، وليس هذا تسمية جديدة بل هو توظيف جديد، حين يكون الشعر أحد أدوات السرد، لعمومه ودعشته وحتفائه بكل ما هو غريب، ويحصر الشعر كلها حصر الروي الخفيقي، أو كلها حصر تحت الراس المأخوذ بأساس هذه المادة الشعر هو لشانبي الشهري لعاطفي بني بحر به «ري لمصحه كـ بـ بحـ، لبدية لشي تعي لتفعله، سباب لم يديه التي بدت مطبوعه بالسرور قيث وإيهاس، ركز بر سر ما مـ سـ يـ حد كل تشابه محض ليصحه شيئاً ما في كـ قبه صدقة رهاق إيهاس لا يتصدد لأجل شي لاقت عيت على كـ عـ طرر ر عني قارسه بـ بـ سـ» حب لا تحت هذه الصماء الفصحة، فتدمل عصادات لتلج اللامشاهية، وراحة الحبة تعد من الأعمال كرحه إلهي بها عريبه مثيرة تستقر لأعصاب وبشرتب بالمرء تلج بتساقط من الظلاء، وأمت واقف على أبواب مدرية وممكن حمل أنبينا لأمل والحسين والحرة وجيش يقبل الأطفال دري بتجده قدام الميثلان هذا المساء التلج بتساقط، وأن فكر فيك هذه لحظة، قد تعترقك رصامة، وعندك لا يبقى تلج ولا ربح ولا ليل»

هل الشعر الطافي على سطح الكلمات/ هو لعب أم هو لظلم حكمت أو هو لأسلوب السرد العاد في الرواية، لقد صورت لرويه ذلك كله في وحدة سردية على هذا النحو، بتدعى شعر على خاطر إيهاس، تجزياً مع المشاعر العياصه لعبت الرايبي هذه الشخصبة الأثيرة، المعينة

من بلادها العرق ومع عرية الصفي. غربه الشعر. غربه حب هذا الذي يولد زمن الطوفان (زمن الثلج) وعوداً على بدء. فإن الكاتب قدم ما هو جديد على مستوى السرد، حين جعل الشخصيات تقدم نفسها بل تسجّل لحدث رئيسي بصير لتكلم. خلاف روايته السابقة في الثلاثية المقترحة هالك توك، التعام بالحداثة. فهو طريق لا بد منه. لأنقاذ اسرد لعربي من تقليده الباربعية بما ضغط اليه الحدث على جعله لبقاء الروائي (ثلج الصفي) عن افراد الأصوات الروائية، بما في ذلك صوت الراوي في لحظة سرد به وحاشته وكان ليمس هذا برعاية الاسكندرية وميراث. وهكذا راح كل شخصية في (ثلج الصفي) سقل السرد بصير اسكندرية نفسه على بحر صفي. رماط. سواراً معاً وهكذا تمسك كتب يكون اسرد شخصية من شخصيات الرواية فتستطاع مدركه بكنهه لأبغية في اسرد السلفي سمدس لشخصية بحسبان حياتها الروائية<sup>17</sup> .

لقد صمد سجع صفي. وتنتهي بكنهه فتحرسية التي بركت في القاري جسمه من سواد. قبل ر سرب نارف سباسبه ر حديبة وهما أهم يحدين من انهاء هذه الرواية ونهاية غيث وإيناس. لم يكن لا النهاية الطبيعية في مسار السرد به. بعد أن وحدث المعادة بينهما لا معادة البهي. بل معادة الشعر والوجود. هذا الوجود الذي أصبح مثاراً للتساؤل بعد الأحداث الجسام. لاسيما ما حدث في صيف عام 1967م.

وبعد عمل نايج ومنه حرية الروائي في ثلج الصفي. وأصل الشروط بعد انقطاع لسنده. داء ربيع سرب. ليعود ثانية. فيحس في المسلة (جرماني) حتى عام 1980م. ثم ليحسار المسافة إلى أطباء العرش ومدارات الشرق هذا الشرق الموزق. المعمر بالأعاجيب. والمعمر بالهرم. ويستشرّف نبيل سليمان الأنبي. على برى إلا هد المتكرر. المعتاد. في حياة لألفة العربية التي أدمت لتراجع منذ زمن التحديث ونشوء لدول

هذا الكم المعتاد من الخيبة أوردى بحليل حاوي ميتاً في غلظه يأسي. صيف عام 1982م، حين وطلت سرائيل أبواب بيروت. والخيبة نفسها التي بدت تزيق وتخربيل ويمت، هؤلاء المعيين في أوطانهم، أو الخفيين من أوطانهم، هم الذين لم يكحلوا عيونهم منذ زمن طويل وطويل جداً بإشراق ولو لفترة وجيزة، ولطعم نبيل سليمان الواقع المأزوم والذي تباه روتياً وصياً بالعمل اعني ذلك لإيحاء المتجدد الصارخ الصامت لرهى ولتربحي، وحيث سقلص حدود وتمدد، كما يجأر (عادل) في (لحله) وكثيرون وكثيرات في (مدارات لشرق)، وحيث يستفيق أو يقوم الوحشي والحصاري معاً في (السان والواقع والحلم والخاص والخاص) واستقبل عثره لا يتبع كد سكتيه، هـ سكر، بعد عشر سنين مما كتب الحرب في **يهود حسن حسن** صيف 1987م، مهزوماً من القتيقة، ثم يهود شتاء 1970 مهزوماً من **زبد** 181.

وحيث يكرى بكاتب مسجناً مع بدخل الطمير، لا يفترب من لإيديولوجية ر سبعة عنها من هو سهد نسوي حسي معظم بالمار الأوليه، حين لا يحبر هذا حزن طفل عنه كس في حياننا، كبوساً أكثر منه حلساً مماأ كحلام الموني. في (تلج لصيف) الذين قصراً بالانتظار، إنه الحب الملقى على قارعة الطريق ومعداته، لتعجز، لملاذ لعابره، لا تشعل بلذاته السطو. النساق لا شيء يحدث صدقة حقاً، لكم ينظرنا الصدف أن تعمل شيئاً فلم تعمل، حسن الصدف تعدل كل حين، وظل نبيل سليمان يوثق رؤيته، حين يحافظ لروي / الكاتب الذين توحدوا في فالحمة رواية (أحرمتي) المصونة هوامش فيقول «اسمع يا أحيي كم تأخرت حتى اكتشفت أن عريضة 67 لم تكن الأولى، هل تذكر ما كتب أحدثك به عن الانفصال» أجل كان الانفصال هريماً لأولي بل ما قد أقول كدت لهزيمة الأولى سنة 1948م اسمع يا أحيي حتى في معارك الـ

56 انتهى فتحت عيني على الدنيا عليها. كما سأخبرت حتى فهمت ما كان يحسبه بعبرو حين ذكر الصور الإسرائيلية لأسلحة وأسلحة الجنود المصريين» (19).

ولئن تطرقنا إلى (ثلج العصف) فربما نرى أن هذه الرواية كانت حادثة مرحلة حاسمة في حياة نبيل سليمان الروائي. وهي بسبب أهميتها في تاريخه الروائي، سيكون مطلقاً لقراء عوالمه الأخرى المدهشة التي ظهرت تبعاً في رواياته الأخرى.

## الهوامش

1) د. مصطفى لؤي، **نبيل سليمان الروائي**، دار الفكر، بيروت، 146 م 2000.

2) د. مصطفى لؤي، **نبيل سليمان**، ص 146.

3) محمد زيد، **بروحه**، مطبعة خيري، دمشق، 190 م 2002.

4) نبيل سليمان، **مقدمة البيان الروائي**، دار الحور ط 1998 م ص 20.

5) نبيل سليمان، **مقدمة البيان الروائي**، ص 23.

6) نبيل سليمان، **السجون**، دار الفارابي، بيروت ط 3 / 1982 م ص 7.

7) **المصدر** لسابق ص 34.

8) **المصدر** لسابق ص 31.

9) نبيل سليمان، **مقدمة البيان الروائي**، ص 26.

10) د. مصطفى لؤي، **نبيل سليمان**، ص 246.

11، نيجل سليمان. تلح الصيقة. دار القديري بيروت. ط ٢ 1979 ص 12

12، المصدر السابق ص 178

13، المصدر السابق ص 178

14، المصدر السابق ص 63

15، المصدر السابق ص 145

16، المصدر السابق ص 31

17، مقدمة الجدل الروائي سابق ص 21

18، المصدر السابق ص 144

19، المصدر السابق ص 144

\*\*\*

ABSTRACT

## دراسة العنوان:

يشغل العنوان: «كائنات محتملة» جزءاً شامعاً بأسفل الغلاف، بينما يبدو اسم المؤلف واسم السلسلة التي أصدرت الرواية، متزاحمين في أعلاه في مساحة متساوية مع المساحة السفلى المخصصة للعدوان.

كتب العنوان بخط عريض خط آخر على رسم بعض الحروف على شكل دوائر بعضها مكمل، وبعضها الآخر غير مكمل، بـ نقط فوق الحروف عند حدود كل كراب صغيرة، بعضها مع شكل فني، وبعضها الآخر شكل مسودتي ودع به نحن غير سلمي من الغلاف، لا أنه مع ذلك ينسب بالمر لظهور رسم: حيا: استقرى يحدفه المتصير المتزاح عن الخطوط العربية المألوفة

إن لعبون بحرف شكلًا حجب عن من فوق. من سلسلة المصدرة للرواية فقد كتب اسم الكاتب محمد عمر تدين الساري بخط مألوف بلون أبيض في أرضه سودا، بينما عرف اسم السلسلة «رويات لهلال»<sup>1</sup> نوعاً من التشكيل يهيس عليه شكل لهلال

على مستوى التركيبي يلاحظ أن العنوان مركب من وحدتي معجميتين هما كائنات جمع غير معرف، حبر ليند محسوب تقديره اسم لإشارة هده أو تلك ومحصلة صفة لكائنات توشح الوحدة المعجمية (الكائنات) على سكرات من الأحياء، قد تكون جمادة من لاس أو الحيوان وتحيل لوحده المعجمية (محتملة) على أن هذه الكائنات من الممكن ومن المحتمل وجودها في عالم لاس بيد أن ما يجعل المختلفي

يستبعد كون هذه الكائنات تسمى إلى عالم الحيوان هو صورة لعلائق التي هي عبارة عن لوحة تشكيلية لقصة أو امرأة يبدو من خلال هيئتها ولباسها أنها تسمى إلى فئة اجتماعية معينة. والملاحظ أن اللوحة بالشكل الذي رسم به، والتعليق التي تؤثت فصاحتها توحى بالأجواء لعرائبية التي تتصاها لها في الرواية.

في العنوان يتكسى أهمية بارزة ضمن العناصر الأخرى المكونة للعلائق. ولا يخفى أن ثمة قصديته لتبشير به بغيره بأفكارا بعيد عن العلم الروائي الذي رواه العلايق. ولكن لما احتل العنوان على المستوى الواقعي القصة، السهل للعلائق وله تتعدد مؤثراً أكثر برزاً كان يحتل مثلاً وسط العلايق أو علايق<sup>13</sup>.

الواقع أن بروز عنوان في موضوع هامشي من الأدب له دلالاته في سياق النص. إنه يهدف إلى جعل صورة العلايق لتشكل على الشخصيات أهمية التي يجتبيها بعد ذلك الروائي في روايته «كائنات محتملة». يمكن شخصيات يسير في «تفاصيل برني» في المجتمع وحتى لقب «مهندس في ذرة» به هو نفس مهندس «دنت» هو مدينة زرقانة بفحص السارد طبيعة هذا القصة. وطبيعة الشخصيات التي تحب فيه في لقطع الاستهلاكي الذي يتدفق به الرواية كما ينبغي.

#### «كون صغير»

مهيئة للظلام والظلمة «أناسها يحبون بين الأبهام والعرائق والحفائض والحرائق».

عالم متسي، متأخر في زمانه واجع في أقواله<sup>14</sup>.

من خلال هذه العتبة النصية (العنوان) يمكن لدخول إلى عالم «كائنات محتملة» الذي يبرز بالشخصيات والأحداث والقصة واقعية

والأسطورية، ولأحوا، العرائيه، وغيرها من المكونات الجائيه و لتيحانيه  
وسمحول معديمه اطلاقاً من دراسة مكونات الخطاب الروائي الأثني

## السرد الروائي:

يقوم السرد الروائي في رواية «كائنات محتملة» على مسارين

سرديين:

**المسار السردى الأول** يستل في المحكي الرئيس في لرواية وهو  
محكي صلاح مهندس الآثار الذي قدم إلى مدينة «ورقة» ليرسم بها  
برهاناً تاريخياً. وقد محكي لا يجد مسار خطه في سرد لروائي، بل  
يود بشكل لا محصيه أن ترتيب ر سابع إبه ينسج وروعا من لشركيب  
السردى المتداخل<sup>1</sup>

ومن شأن هذه السردية سقفته من طوائف المر تقتلدية، يكون  
لرأماً على أن ن يفتككها ويحدث تركيبها<sup>2</sup> ونحاول ترتيب أهم  
أحداث المحكي الرئيس على النحو التالي

وصول صلاح إلى مدينة ورقانة لترميم المبح التاريخي —  
اتصاله بعبد الصادق (البادل) صاحب مقهى ومطعم «لهر» —  
اتصاله بالمهندس لبلدي في مصلحة الآثار بالبلدية — مدينة المريج  
— إقامته في بيت العرناطي والتفاؤه بالروائي العائد من هجرته في  
ألماب ومصحب لورقات اشجيرة الثلاث والمعلم البحار وبعد إقامة  
لطويلة التي لم يكن يشوقها بررقانة، يعود إلى عديته لأصيبة  
تمرت<sup>3</sup>، ولكنه لا يستقر بها، لأنه وحدها قد تعيرت، وألقى نفسه  
فيها غريباً عودته إلى ورقانة ليجد نفسه أيضاً غريباً وحيداً بعد موت  
المعلم البحار ولجوء صديقه لودود عبد الصادق إلى التصوف في لروية



الحرفية بتطوان ثم يصادف إلا صديقه العربطلي الذي عمد لسوء من  
مهجرة بومسيب لذلك يقرر معادرة «زرقانه» رغم محاوله صديقه  
العربطلي استيقا».

**المسار السردى الثنائي** ويتضمن عدة محكيات تتعلق بشخصيات  
أخرى في الرواية أمثال الشاب ربيع فريدريكو مينيانو اعضاء  
«مباركة» - عبدالصادق - الساحرات - امرأة المديبة المعجبة بالمجاهد  
عبدالكريم الخطابي - الإمبراطور صحنكر بيع طرور - العفيع لورقاسي  
- المعلم لانتشاري - صاحب الورقات لشجرية لثلاث - لمرزاسي -  
العربطلي - سعد اندس ابن الملك النجار محمد لمرغادي الذي حوكم في  
حدى محكمات شرع في سجنه سي كاتب سجنه لبلاد أولئ  
لثمانينات - الحولا - **زوجة الروائي** - كريستين حبيبة صلاح

يرصد تدرج من خلال هذه محكيات ما يدور فيه لدى يترج  
فيه الواقع والتاريخي لا صوري وأندرس، المحدث ان حدث لواقع  
في بعض هذه المحكيات هي حرب صحت من أعذب لسي يقع في  
الأنططير، غربت - مد يد لسي ن سة معاً مد يد تعيشه  
زرقانة وأناسها البسطا.

**الشخصيات** تسمى الغلب الشخصيات<sup>(7)</sup> كما يتبدى لنا ذلك من  
خلال المحكيات المشار إليها أعلاه، إلى الهاش وإلى قاع المجتمع بل إلى  
قاع قاع لمجتمع عسى حد تعبير د عفي الراعي لدى حديثه عن ردية  
«وكالة عطيه» لخيرى شليبي<sup>8</sup> فهم يعيشون في مدينة مهشقة فقيرة،  
يعاسي فيها الناس أقصى درجات الصباغ والتهيش وحرمان وقصاري  
طموحهم ن يحفظوا بالوصول إلى الشاطئ الآخر كيما كاتب الوسيلة،  
ومهما كانت العواقب.

ولكن هذه الشخصيات تتميز بتوزعها بين قيم وسلوكات متناقضة

البدلة والشهامة - الطيبوية والمكر - لركة والقسوة - حياة ابوطي  
والسداسي في حبه - السرعة لأناسية العمدية، والإحساس بالانتماء -  
القومي.

وإذا كانت الرواية تنحصر بتعدد الشخصيات، ووفرة المحكيات  
والأحداث، فإن المنظور لسردى الذي يرى من خلاله الكون لرونى ينحصر  
بذوره بالتعدد والتنوع.

### المنظور السردى:

يذكر أن نضف الساردين في «كائنات محتملة» كالتالى  
1 - السارد صاحب الاستهلال من سريان يشرب فى ملاحظ أنه  
يصاحبه صمد محاطب بوجه خطابه اسر بسا . يربى في  
الروية لسقطر وكأنه شمت به بونوجه في حرب حكى عن  
مدية رياته محاسنها وما فيها كما ينهى من عمده صعوبة  
حترى لاسرور رضى كنى بها، ومفاد رضى يحسبها من تصدى  
للحكى عنها

2 - السارد الرئيسى صلاح العافراوى وهو راو شاهد على الأحداث،  
شارك فيها، يحكى عن غيره أكثر مما يحكى عن نفسه<sup>(9)</sup>.

3 - السارد المعلق ويتدخل للتعقيب على السارد الرئيسى في مواطن  
عديدة من الرواية<sup>(10)</sup>، فعلى الطرائق التي يعتمدها في السرد،  
وعلى المنظور السردى الذي يروي من خلاله الأحداث ويسعد تلكه  
في سرد أحداث الهجرة التي هي موضوع الروية، كما يدعو القارئ  
إلى عدم تصديق ما يرويه، مما هو إلا كذب وخبايف تقع في ذهن  
السارد الرئيسى.

إن السارد المعلق يعلى غرده على السارد الرئيسى، لأنه لا يريد أن



### السارد - الشخصية المعلم التجار المرغادي:

يتكامل هذا السارد الشخصية المشاركون في الحدث بسرد أحداث تتعلق على الخصوص بآية سعد الذي يعتبره أكبر رجوع في حياته، به يمشي لأبوة لمفجوعه في ولده الوحيد الذي حاص غمار السياسة، فأجبر على البعض إلى إسباب قراراً من حك عياشي فاس ولأن المعلم اسجار فبان في الجذرة (من أصل اندلسي)، وعلاقته مع الحشيش علاقة حميمة، فقد صار ملاقه، يحكي به بقوشه أشجابه ولامه وحرته «بي عود إلى الحشيش أحسن وأزول، فيروني» (ص 113) في هذا السرد كان بين المعلم، «سعد جذوع الشعر، بينما تقسو» يحفظ قلوب البشر.

وبلاحظ ن حكى هذا السارد يسمى بالشعر: «سمرين بالشعرية، ويسمى على نفس سديد، برفاهة، حبيسه على سعد به من مظهر رقة وحدا وإسائة، به قطعه أذنة، فيه منه ن يحسن الانبساط لرفع (ص: 113).

من خلال سرد السارد - الشخصية المعلم التجار - نتعرف على لأوضاع لسياسيه التي كان يعرفها المغرب بعد أحداث سنة 1981 وبلاحظ أن ما يميز السرد لدى هذا السارد هو المزج بين أحداث تاريخيه وقعت في عالم الواقع، وأحداث وقعت في عالم الأحلام والكوابيس

### السارد - الشخصية المرغادي:

يصادف سرد المرغادي في ثديا الرسائل لثلاث التي بعثها إلى حبيبته «عشوشة»:

ففي لرساله لأزلي يحكي المرغادي العاشق الصادق تحبيبته عن



ولكن الراوي يبيى إلا أن يصرح لنا في نهاية الرواية بأن هد  
الفضاء، سواء بملامحه التي لها وجود في الواقع، أم بملامحه  
الغائطاسطيقية التي أضافها إليه خيال المؤلف، هو صورة مصغرة للعصا  
والعصا أكثر هو المغرب.

إن قضاء زرقانة كما تقدمه الرواية هو قضاء التهميش والقهر والعرق والعبء الإداري ولا رتقا. الاجتماعي عن طريق الانتعاب التي كثيرا ما يشوبها التروير والتزييف هو شاطئ يقف عليه أبناء هذه المدينة المزعوسون. يعلمون بالهجرة الى لصفه الأخرى، فراراً من حد الجحيم الأرمي الذي يبدو أنه غير قابل لأن يصر حراً أكثر اساسة وقابلية للعباءة الكريمة

**القضاة الواقعي:**

- 1 - قضاء مدينة تطوان سنة 1938، سبي منه صاحب الرأدي صلاح والملاحظ أن الرأدي لا يعني نوعه، لا ياتي من روية في كثره، باعتباره منتهى الأصلية، وهو قضاء البراءة والبراءة
- 2 - قضاء الرباط قضاء لمركز وهو قضاء السام والروتين الإدري مدينة الرباط يبحرها الذي يتكرر أمواجه على صخور شواطئها بشكل رتيب متكرر لا نهائي «ساعت طوبه، أنقصها أمام ذلك المشهد» (ص: 38)، ويادارت ورائها التي يقضي فيها الرأدي رسماً ملبناً بالسام والقسوط دون أن يكلف بعمل ما «في العمل لم يكن لي مهمه أقوم بها، ولكن أحضر في الوقت وأخرج في الوقت، وصكتي في الوزارة لا يوزر أحد لقضاء غرض» (ص: 38)
- 3 - قضاء (طنوان - الشاوي) وهو قضاء الهمش صحيح أن ثمة اشارات الى طابع هذا القضاء الأندلسي الحضاري، إلا أن ما تعرض

2 - قضاء الرباط مضاء لمركز وهو مضاء الساء والرئيس الإدري عليه  
 الرباط يبحرها الذي تنكسر أمواجه على صخور شواطئها بشكل  
 رتيب متكرر لا يهائي «ساعات طويلة، أفصيتها أمام ذلك المشهد»  
 (ص: 38). وبإدراك ورائها التي يقضي فيها الراوي رماً ملبساً  
 بالسأم والقسوة دون أن يملك بعمل ما «في العمل لم يكن لي  
 مهمة أقوم بها، ولكن أحضر في الوقت وأخرج في الوقت، ومكتبي  
 في الوزارة لا يزوره أحد لقضاء غرض» (ص: 38)

٦ - قضاء (أطولان - الشاوي) وهو قضاء الهامش صحيح أن ثمة  
شارات إلى طابع هذا القضاء الأندلسي الحماسي، إلا أن ما تعرض

له من يهيمش لسنوات طويلة جعله قصا، يتلى بأوكار خارجي على القانون

4 - قضاء المدن المهجرة. مرييا - برصولة (سبا، فرسا - أنيا وهذا هو القضا، المعلوم به من لدن أهم لشخصيات لرواية كالمرواني والعرباني، إلا أنهم لم يحدده قصا - مفروشا بالورد و الرباح، كما كان يتنها لهم، بل أعود جعياً أرضياً آخر صحيح أن هذا لقضا، مكن بعض الشخصيات من حوص عمار لتجارب مثل المروبي الذي استطاع أن يكسب مالاً وفيراً، ويحظى بكثير من متع لحسد، الروح، إلا أنه عاد بحر دمال لحري والخسة بسبب حبة زوجته (الحولا)، التي اقترتها الحبة الفعيلة، وبهرها بريق لائل

والألاحظ أن سمة تهايل بين هذه القصات، بمرکز عده الهامش، والجحيم لحيى غير من موصو بهينه جحيم، حرج - على تعتوره أشكال شتى من العائلا والحلمان والآلال

## تعدد اللغات

يمكن أن نصف التعدد اللغوي في الرواية كما يلي:

### 1 - لغة الحديث اليومي:

و للملاحظ أنها تتخلل في الغالب لغة السرد القصصية، وتأتي على لسان شخصيات من هامش المجتمع كعبدالصديق والمرواني، وتقترب بعض الجمل في بعض المقاطع السردية مما يسمى باللغة الثالثة، مثل ما ورد على لسان المرواني: «كان المصعل حرديسيرو ولاعب كرة القدم في حط الهجوم مع فريق زرفاسه مرة وجدنه بشرب مرعه ييسو مع واحد صاحبه» (ص: 136).

## 2 - لغة العنفل:

وهي اللغة التي يكتب بها العنفل وثيقة الزواج بما تتميز به من  
طقوس ودقة وتوثيق. (ص: 81)

## 3 - لغة النقد الروائي:

ومجدها لدى الروائي المعلق الذي يوظف بعض تلميحات و مصطلحات  
مكتوبات الخطيب لمردي المعتمدة في الرواية. تعادف مثلاً كلاماً حول  
لرواية يرقى إلى التشظير الروائي السارد - لسارد العارف بكل شيء -  
اشخصيات بسرد حكاياتها الخاصة والمؤلف يمزج حلقه - لوقائع تقع  
في مغفلة الراوي صلاح (ص: 35 وما بعدها)

## 4 - لغة الرسائل:

وقد استخدمه المؤلف في رسائله لسلطانة التي كتب بها رسائله  
إلى عظيمه «نشوء» تتخلل بعض كلمات «دعوة» له يعرض  
لكم لسانه بعض كلمات «نشوء» به «بر» بوسوس دياس  
- ليشي وطوسطادا مع الكيس (ص: 101)

## 5 - اللغة الأجنبية:

والملاحظ أن الرواية ورد فيها الكثير من الألفاظ الأجنبية وخاصة  
من اللغة الإسبانية التي دخلت اللهجة المغربية وخاصة لهجة ألباء الشمال  
المغرب.

ويفسر د. محمد هراة ميل الروائي العربي إلى استخدام كلمات  
أجنبية بوعيه في «إشعار لغاري» بجمعية الو مع للوعي لدى بعينه  
لواطن في حياته لجمعية أي واقع الاحتلاط والرقاطة<sup>151</sup>

ولحقبة أن استخدام لغة الحديث اليومي في «كائنات محتملة»





## الهوامش

1. تمجد لإشهره من هذه سلسلة أدبية قصيرة متخصصة في صدر الأعمال الروائية، قد أصدرت حيث الروايات لأبوز الروائيين العرب والعربيين. وقد نشرت هذه سلسلة من عدة كتابه هذه سطور ربيع، باب أدب مغربية هي كسر حب، بلاديب بنيلسوف المرحوم محمد عزيز لحاني، عدد 303، مارس 1974، «البيدوني» ليه، الطود، عدد 656، فبراير 2001، «كائنات محتملة» لمحمد عز الدين نتايزي، عدد (65)، مارس 2003، «المصري» لمحمد أنقار، عدد 659، نوفمبر 2003

2. نظر محمد مجيد موسى، بتحميل سيموني بنصاف، من «البيدوني» ليه، «التركيب» - بدلالة، ط 1، شركة نشر والتوزيع - المدارس، القار البيضاء، 2002، ص. 122 وجذر - «...» من ص. 122 من «البيدوني» ليه، «التركيب» - بدلالة، ط 1، شركة نشر والتوزيع - المدارس، القار البيضاء، 2002، ص. 122

3. رواية من

4. محمد سوري من «البيدوني» ليه، «التركيب» - بدلالة، ط 1، شركة نشر والتوزيع - المدارس، القار البيضاء، 2002، ص. 122

5. انظر نفس المرجع، ص. 85

6. أحمد البهري، في رواية ليه، «التركيب» - بدلالة، ط 1، شركة نشر والتوزيع - المدارس، القار البيضاء، 2002، ص. 85

7. ثمة شطحات تنتمي إلى عالم الثقافة تنحصر في صلاح وتقليد تروفاي وسعد الدين ابن نجاد

8. انظر ه. علي الراعي، الرواية في نهاية القرن، ط 1، دار المستقبل العربي، مصر الجديدة، القاهرة، سنة 2000، ص. 159

9. الرواية، ص. 17

10. صفحات 35 و48/36 و49 و67/120 و138/121،

11. Oscar Tacca Las voces de la novela. Biblioteca romantica hispanica Editorial Arco. Madrid Oscar Tacca Segunda edicion 1978 p 11

12. نظر لرواية، ص. 120

13. سوزا قاسم، بناء الرواية ط 1، دار النشر لطباعة و نشر بيروت - لبنان، ص. 100

14، محمد العائلي، خطاب لروائي عند إميل حسي، ط 1، عطيقة الجحاح مجلدة، الناشر  
الكتاب 180 وم بعد

١٩٥٠، فتيات روائية، مشهورات ورواية العنقاء، مطبعة جاهل، الرياض، ٢٠٠٣، ص ٦٩

16. نیشنل ایسوسی ایشن، گریڈ ۱۱، ۱۹۷۹ء، رچل سچر،

1983' 1-د ١٩٨٢، مروجو علي محمد قاسم ٩٨٩

[illegible]

«مكتبة زكي» (2000)، «خلفك أيتها» (2002)، ثلاثية «زهرة الأس»

\* \* \*

## دوائر العلاقات: العوامل والممثلون

روي «رحلة غاندي الصغير» حكايات كثيرة ليس هدفنا في هذا البحث، دراسة هذه الحكايات جميعها، أو واحدة منها بوصفها مثلاً، وإنما نهدف إلى دراسة شخصيات الرواية المؤلفة من الحكايات ومعرفة نظام العلاقات التي تتعدد فيه كل حكاية موقفاً تؤذي منه دورها

تشكل الحكايات حبكة لا مدح عناصره، بل هي سيج تشابك عناصره لكي ما **سعي داب** في تحقيق غيب ليقى عومل مساعده رمادية ونفسى سعي في جحيم في جحيم تشجع الحكايات في هذا المحيط ولكن سعي في الساعة بطر بدلالة وإن يكن المذهب في سمج يمدح معر من مدح سعي في جحيم هو لذي بشكل المتعدد ليس بحكاية سعي حمة رغب في مدح لساعية، وتتعدد كل حكاية موقفاً وتؤذي دوراً وهي تفقد عديم، أي الموقع ولدور، إن رأيت إن أحدها لرئيسيه، مثل حكاية سعي لدات حكاية عديم الصغير على سبيل المثال، وهي الحكاية لا تشابك في علاقات بدائية وحكايات كثيرة من الشخصيات الأخرى في الرواية، وإن تكن حكاية غاندي هكذا فكيف بالحكايات الأخرى؟

عيب، إذاً، ونحن نلاحظ طبيعة هذه الرواية، أن نبحث عن نظام علاقات تتعدد فيه كل حكاية موقفاً، ينطق لدى اكتمال تشكُّله بدلالة كلية

سيمي الشخصيات جميعها إلى مطقة الحمراء، في بيروت، تحيا أو



الصباح، كان الصباح يحمل رائحة الموت «، المدينة توصف أشجارها،  
لحترق والجود يشعلون فيها النار»<sup>(6)</sup>.

يسقط غاندي، وتسقط المدينة بعدما حوكتها الحرب، لكن شيئاً  
حقيقاً يتحرك في قلب هذا الموت الذي يلغها كان كل شيء، أسود، عندما  
ركض حمد لسبك والنمط خشية وصعته تحب يظه كأنها بمدينة  
رشاشة، صوبها باتجاه الشارع امامه ويد يطلق النار أصيب بحمص  
طليقات «صدر يمشي وهو يركض، ثم سقط كانه يمشي وقع على ركبتيه  
وسقط إلى الخلف، وارتفع صرخ الله أكبر» يوسف عبد الله هو الذي  
صرخ «وارتفع صرخ الله أكبر من الماد، والشرفاء فجاء صارت المدينة  
المهجورة دس، خرج من باب صوب واحد سمع جود أطلقوا  
النار، ثم سكنت يادتهم»<sup>(7)</sup>.

كان سميف محزون، لم يكر يمشي يسبح منه جود، وكان  
صراخ المدينة المكسرة وسط الرعب الذي يمد يدها، وهذا بعد أن روح  
للقاومة سكن عذبه عرس «رعب كك صرحه سبيل لحسن هذه  
الروح الكاسية، وهو، بهذا، عند جود، عذبه خفي لا عيب المحرك،  
وهذا ما قاله سعيد الملا. وهو يستمع إلى حيز عذبه شبيلا وصير  
والى أخبار الحوف الجماعي الذي اجتاحت بيروت، قال: «ين شيئاً حقيقاً في  
داخله جعله يصرخ، وهو لا يعلم لماذا ارتفع صراخ المأذن، فالوقت لم يكن  
وقت صلاة»<sup>(8)</sup>.

تعيد هذه الإشارات أن بيروت هي الشخصية الرئيسية بوجهها  
لأسود لهمجي المحمي تحت فشرة بركه، ولشرو المقود الكاس روحاً  
خفية وصرخة يكتمها الرعب. وهذا صحيح، كما تبيّن لنا، غير أنها  
لا تغفل لعامل الدات الذي يسعى لتحقيق رغبة موضوع في دراسة  
المواصل ولصرع «وسرى أنها تمثل في نظام علامات الرواية، بحكايتها،

المور نفسه الذي غشله أي حكاية أخرى وإن كان غاندي وبيروت يتنظمان هي أداء لبدالة مصب حان لحكايات الأخرى تؤدي هذه لبدالة وهذا بعيداً من جديد، إلى البحث عن سعي داب يمثله نظام علامات تنظم فيه الحكايات جميعها في مواقع وأدوار لتتطوّل بدلالة كلية.

روب ليس الحكايات للراوي، تجمّعت في ذاكرته صبيح أليس تدكّر عبدالكريم، (غاندي الصغير)، معزّز أن يكتب هذه الحكايات فالرواية مجموعته حكايات، يكتبها الراوي، ليس كما سمعها من مصرها، وإن كان الشك يبرز في وجود هذا المصدر نفسه، وثمّ كما يرغب هو الباحث عن بقايا رغبة تمديد أعواء قليلة وهو يريد أن يسيطر كما سافر عبدالكريم، ليس من أجل في حقه نفسه وهو يحكي الحكايات يكتب من اكتشافه، فالكشف عنه رغبة في الحصول على معرفة عن الراوي المكتشف، عرف ثباتاً أحدث كل لمعرفة رحت<sup>1</sup>، هذا سير مسألة مرجع الراوي دور: من لرواية وقد أثار هو هذه مسألة من بعده برز من قلبه، مصحح أليس، وبدأ يؤنّون أمسي هو ما من يمثله، أما مجرد «زحير حكايات»<sup>2</sup>، ونضيف مسألاً: وإن كان «يقتلهم» فلماذا يفعل ذلك؟

نلاحظ، بقية الإجابة عن هذا السؤال ما يلي:

- اتخذ الراوي قرار كتابة الحكايات، كما يقول، بعد أن صيغ أليس وتدكّر مقتل غاندي، والمشارك بين هذين الحدثين الثلاثي والموت.

يروي الحكايات ليس كما يذكر «كلمات أليس»، وإنما يعاود أن يتجرب ما حدث بعدما يكتشف تقرب في الحكايات، وهذا بعيد أنه يصدّق لثقب فتتظم الدلالات جميعها في دلالة كلية معادها «حكاية غاندي لصغير انتهت. الرحلة انتهت والحياة انتهت»<sup>3</sup>.

يسعى إلى جميع الحكايات ومعرفة أصحابها ينهب إلى لعين: حيث

يلتقي أليس ويعطيها قميصة عرو لتحكي برور بيت عمدي، والميتيم ومنهي المومانا وسعيه هـ يشبه سعي الباحث عن المواد الأولية للمصروع الذي يرغب في بحثه. بعدما تكونت لديه فرصة تحتاج إلى ما يثبت صحتها

تتمثل هذه لفرصه في أن كل شيء انتهى مساء الموت. وقد انتظمت مختلف عناصر الرواية، في سياق يقضي إلى المطو بهذه لفرصه - لرؤية، وقد عرف الحكاية عندما عرف الأسماء - عبدالكريم، أليس، سعاد القيس، أمين، الأمريكي ديمير، الكلب، الحلال، سبيرو أبو طافية - سـ ابو عـون الدكتور. عاطف ١ - كـبـ مـتـه، دهبو إلى هذه، لـنـ حـ، رـمـ بـرحـم - فـنـعـه نـي سـبـع سـها تـشـش في كـبـ مـسـر - وهو يقضي هذه لفرصة بعد - سـبـ بـجـع - لـأـسـم - سـي رـقـب سـي مـير رـجـع سـي نـهـ حـكـا نـه رـمـا يـد يـتـها، دكـا نـسـ - نـشـر هو لـفـفـة - حـكـا نـه نـمـة سـا - **«وعلم آدم الأسماء كلها»** عند عرف الأسماء نـه حـكـا نـه وـعـنـدا اصطفا لـأـسـم نـه حـكـا نـه - رـد حـن مـر نـكـا نـه سـها - وحين اردت أن توقف عن سماع الحكايات اكتشف أن الحكايات ماتت تحت قلبي<sup>١١</sup>، وهذا يعني أن للحكايات وظيفة إحياء الحكاية. فلتعرف عن سماعها يمين تحت القلم من نحو أول، ويحييه كتابته رواية من نحو ثان، فهل يكون الكاتب مدعوا دائما لبحث عما يسمعه وفي ما يسمعه، فبقي في رحلة معرفة دائمة؟

يبدو لراوي مشككا من ناقصا، يعرف ولا يعرف. يسمي الروية إلى أليس. وعندما برور بيت غاندي لا يجد له ثرا لا هو ولا زوجته ولا ابنه، ولا الحلال ابنه وعندما برور لغازي يقول الراية له أنه يسأل عن اسماء وهمية وأنها لا تعرف لا أليس ولا القيس. وشك في قدراته



لعقلية، وعندما يبروز «الموتشا» لا يجد اربيع، ويقول له رجل يشبهه «هـ في لا ليس ولا حسي ولا رهور»، فيقرر «حاسب أليس كلهم صاعوا»<sup>11</sup> وهذا يعيد أن ليس شيء، مؤكداً، وإن كل شيء صاع وتلاشي.

- يصل الروي إلى معرفة هذه الحقيقة، ويقرّها منذ بداية الرواية، ويعدّم الصور، حكايات الأسماء، ليؤكد صحتها، ويبين إن كان هو يتكلم أم لصور الحقيقة هي هي يقول: «أصبح الصور أمامي وأسمع لا أعرف من يحكي ومن يسمع أنا الذي يحكي أنا الذي يحكي طول الوقت لكنني لم متأكد هل هو صوتي أم هي لصور»<sup>12</sup>.

- يبدو أن ربي سعيدة شوهي، حرب واقفديها، «عبد» نائب اربيع إيسي بحسن ربي **سأل عن أشياء غير موجودة**، ربي سبي كشي وقابن حرب لندب جميع عهده «رعب حاسب عن معرفة ما حدث، يحدث عن أرب لا يوتي، مستند الحكاية والمعرفة جذورها، ويسود سلاسي حاسب...» ربي عهده حسي ربي عند نظيفاً، هكذا، سمها لعراب ربي لرب حوبن هذه بوصفها ربي لربي «حين روبي لا اربي شيئاً اربي عهده ولا روبي وأذهب في رحلتي إليها، ولا أحدها أحد كلمات تتدلى مثل حبل أنتمنى الحبل فأترلق وحين أرطم بالأرض أرى الجفوان تنطق والمدينة تهاجر»<sup>13</sup>.

تعد هذه الملاحظات أن الروي ليس مجرد حكايات، وإنما هو الشخصية الرئيسية في الرواية لساعبه إلى تحقيق رغبة قتل محور السعي والروي، كما يبدو، متلف يفي في بيروت ولم يهرب، فعسى الحرب ورأي ما حدثه من دمار وموت، ثم رأى المدينة سقطت تحت أديمه المحتلين، فراح يبحث عن معرفة بكشف الحقيقة ومصرها تجتمع في ذاكرة حكايات البدايات في المدينة، وكوّنت شخصية روية، فاستخدم

بعدد ملاً تقوياً لتستظهِر في سياق يقول إن كل شيء ثلاثي ومات في ذلك الحكايات - المعرفة التي لا ترو ظمناً عطشاً إليها ليحي ما حدث، ما يعيد بظاعة ما أحدثته الحرب والمجمل الراوي هو الذي يتنقل «الأسما» وينطق الصور، ويلاً ثقب الحكايات لادلاء لتعصي ما لم يرو ظمناً

يرغب الراوي، إذاً، من أن يشب صدق رواية تقول إن كل شيء مات وتلاشى فيسمى إلى تحقيق رغبته، ويقرر أن يكتب حكايات سطو بذلك بما في ذلك الحكايات الرئيسية حكايات غاندي الصغير، والحكايات لعضاء حكايات بيرون فيمثل، إن اعتدنا هذا المستوى من التحليل، العامل لـ ب وقش رغبته العامل الموضوع، أملاً العامل المرسل، أي ما يشين للرؤية ويحرر سمي إلى عشتها مهر احد يس حسبها أو موتها ويذكر غير ذكره لغاري والبس هي مصدر حكايات أم العامل بس لـ فهو سطر الحكايات بقول الذي، القول تحت كمال لمبكر في بلس بس بهادي ولو به يش البس بهادي ل روي لـ حكايات به رول تحت بهادي لـ حرم بس البس البسة ورو لـ تحتش أليس، ربح ما كسب ما كسبه لـ، ثقب هو سداع إلى الكتابة الموجهة، طبعاً، لتلق يوصل إليه الراوي معرفته.

تتحد الحكايات مراع في هذا لبا، وتستظهِر في سياق تزدي فيه كل واحدة منها دوراً، ويمثل هذا الدور في كونها عوامل مساعدة أو معاكسة، تقيد رؤية الراوي أو تنفيها

### الحكايات التي تقلل العوامل المساعدة

- حكاية غاندي الصغير، غاندي مواطن عادي، ماسح جذبة هرب عسماً كان سمي من لموب في معارة نكيد له روح أبيه يعمل في

أمكة ومهن كثيرة يتشقق مسح لأحذيه، يتحشش دحمه يحاول  
ستشاف حباته العادية التي فطعت الحرب سياقها بنفسه المحنلون  
الإسرائيليون في اليوم الأول لدخولهم إلى بيروت وقد هرب غاندي من  
موت إلى موت، وإن يكن يحى من موت سببه الجهل والفقر، فإنه لم  
يتج من موت سببه المعتل

- حكاية أليس، تهرب اليس، عندما كانت فتاة من منزل أبيها، بعد  
اغتيابها تتحول إلى مومس ثم إلى بائعة رهور بعدد يلتقي  
لرأوي فتروي له الحكايات، ثم يحتفى على ثر هبوب عاصفه من  
عواصف الحرب، وقد هرب من صباغ إلى صباغ، وإن يكن الصباغ  
الأول سببه الجهل والفقر فإن الصباغ الثاني سببه الحرب

- حكاية لدرسين ذهب إلى البحر بشار لجيش لاس على أبواب  
بيروت

- حكاية دسدة بدأ بها محروب رما عالمه وتلاشى، ونقرأ  
قد يؤكد دسدة على في سكك دسدة دسدة دسدة دسدة  
تسافر لديه على سبب من سبب سبب من خرج كوخ،  
إلى سابعون إلى كلكونا إلى سبب سبب كانا برما لعالم في عشر  
ستوات أو عشرين سنة... (171)

- الحكايات الأخرى جميعها، يعدد الراوي الأسماء ويقول: «كلهم  
ماتوا» (172).

الحرب ورائيل يبدأ لأثقلات الكبير، كما يقول الراوي، وأنش  
لسيبقات، فتعير كل شيء ثم بدأ القتل، وساد، كما تقول أليس،  
أغيب، الحرب، وهم بلا اصل ومصل، ينتظر لاس أن تنتهي الحرب،  
فكان السريسي العجوز حبيب، ملكو يعرف يديه ويقول: حصلت للحرب،  
وقال غاندي لايمه «رج يرجع لأمرى كاني الطويل ويرجع كل شيء».

ورجع مثل ما كان، لكن شئاً لم يرجع، ودخل المحتل الإسرائيلي، فقتل غاندي، واختفى هيمب ملكو<sup>(19)</sup>.

### المحاكمات التي تمثل العوامل المعاكسة:

بنتهي السعي في كل حكاية من حكايات الرواية، إلى الإحراق - الموت أو الصياغ ما يبعد أن ليس من عامل يباوئ طبعين لئلاشي - الموت ويقوموه، غير أننا لا نعد أن نجد ما يشير إلى وجود هذا العامل، المعاكس، وذلك عندما نرى ما فعله مجنون الحب أحمد السبك، ونسمع لأذان الحبيب الذي دفعه لعدة أملاً ثم رجعته من نفسه يمشي السبك، وهذا هو الروح الحبيب سي لا تزال نفس من عبس الذات، ويحكم الزعم نفسه يهوب تحركها ما يشير في نفسه - لوطي يحتاج إلى ما يهدى فقط، وروح وحرك متعابها وأربع أن الحبيبة التي هيئت على رواية ترى بحسبه بدر مرآته عن حشر التي عرف أفعالاً مقاومة تعد أن شأته بعد قد عسى - ترى سحك بنيوي عبق لأحداث ليجعلها تطو برزوه، وغلا ثقب الحكايات بما يجعلها محكمة الإغلاق على وجه واحد من وجهه الواقع.

## هوية المثليين

الراوي. مثقف. كاتب يبحث عن حكايات متجمع الحكايات في  
واكرته تحتلط برويها مجرباً، محاولاً إثارة الدهشة والسؤال

الحكايات تعديده، متداولة، فكثيراً ما قرأنا من كيد زوجة الأب لابل  
زوجها وعن نموك ابنة السكر إلى موسى الخ. غير أن الراوي يسوق

حكاياته إلى النطق برؤية تثبت صحة الدلالة الكلية، فالحكايات جميعها تنتهي إلى الضياع أو الموت.

شخصيات هذه الحكايات هامشية غريبة وغير مألوفة أبداً يمكن مشيها الا حتماً. ومن أمثلة ذلك والد عاندي يبروح حصن مرات وقد باع أرضه بسبب ذلك، بقهر المحرقة ثم يعقد عليها، كتيب متوحش بصرب زوجته ويقفه<sup>١٢</sup> ويقود ابنه الوحيد إلى معارة الموت لمجرد أن يحدى روحاته انتهته بالتحرش بها، وهذا كما يبدو شخصية غير مقبولة، لأن هذا الأب لا يمكن أن يصغر ابنه الذكر الوحيد الذي ولد بعد سنوات حبس في سجن رابع راجع لمجرد شهرة من إحدى زوجاته الكثيرات اللواتي لا يحبهن ولا يقدرهن.

- رما ولد في سجن، أمه كاتبة، أطلق له اسم رما، في بيته بعدما حرك حباته من حصى سجنه لألمة في بيت. يترسبه في العمل، ويعمره مع حبسها. سفل من دن خرج مع حبس، ورما ونبي عبد الكروي وشعران عرس بحرف. لم يبعث في علاقة به سعريه مع حسان عرس رما من أنه... وغير وميم ويقيم علاقات مع شبان عبرها، ويرى أن هذه ليلة مأساة إلى إروان ويريد أن يهاجر إلى أمريكا<sup>١٣</sup> العلاقات، كما يبدو، غير مقبولة، ويعاظة حكاية الحب،... إلا إذا سلّمنا بقول الراوي: إن العلاقة «شبه سعريه»، وهذه علاقة حكاية

- أليس موسم - كمال العسكري، قيصاي، فوكاد، والبريلع مثله - الكاتبة: تلعب به الموسم الألمانية ونذله - والقب أو حصن أو غسان بن عاندي، يعمل في صالون حلاقة. يحمل ثلاثة أسماء: ويبر كانه أكثر من شخص واحد» يرتبط بعلاقة حب مع رما، وعلاقته مع

- مذام نهى عور، ثم يقتل هذه الأخيرة. - أبو جميل: توكاد، لا يأكل المال الحرام، مسرّوح ومخاط.
- القسيس أمين: تحوّل من الأثوكة كسبة إلى لبروتستانتية بسبب الميعة. قادم من قعر الغر ليشر بالمسيح. ينهي إلى الخوف، ثم إلى مأوى المعجزة.
- اسبيرو أبو طاقية: سمع أن اسبيرو كان يقيم علاقات مع الأولاد الذين يستأجرون الدراجات من مكانه<sup>(23)</sup>.
- الأميرة الروسية فيتمسكي: هربت من روسيا، باعت مصانعها، عصبها حادده عند أن صاعده من رجب، محضر به حورية نسيبة وتقول أن ليس لها من المصانعة سوى القشور.
- الخوري بوختا: حوراني مهجّر، لم يبق له سوى لذة الكلام.
- المطرون تيماسيوس: محارب، صفة فيتمسكي، نشر لراوي ه وهي لا تعرف عن العرب، ولا يحظر في رايته. يحاول ه الكهل السبعيني ما لم يعاونه خطيبها الصابط الشاب<sup>(24)</sup>.
- الزعيم الأوط: شاذ، قريب من الجون.
- جيبب ملكو: مرياسي، هرب جده من مرسين سنة 1917، مشبأ على الأقدام خلال المذابح في تركيا، لا يتوقف عن الكلام.
- سبعان فياض: تقول فيتمسكي إنه حُرِب وتقول ليديان إنه مجذوب، ويرى الروي أنه أهبل فعلاً، باع أرضه. قال جده فياض فياض للأمير اسكندر شقيق قيصر روسيا إن روسيا هي ملك الأرض، وأبى بور العالم، فقال الأمير: «اطلب ما تشاء». قيصر روسيا يصعد تحت حمايته، وهو مستعد لتلبية كل طلباتك. «اطلب فياض» ما بقي يدي يقولوا في دندله فياض<sup>(25)</sup>.

يقول فيتسكي: «إن جميع هؤلاء اللسانيين يشبهون فيضاً، لا يصرهون ماذا يظلمون ولا ماذا يبرهون»<sup>26</sup>، وقد كان واضحاً أن شخصيات الحكايات، وقد قدمنا عدد من مداخل منها غريبة، غير سرية، هامة، هربت إلى المدينة لتجد ملجأً بقيها من الخطر، ولتحقق ذاتها، غير أنها صامتة وتلاشب، فهل كان ذلك لأنها لم تكن تعرف ما تطلب وما تريد كما قالت فيتسكي التي كشفت لبقشره عن الوجه الحقيقي لبرجورية اللبانية؟ ولكن أين هي هذه البرجورية؟ ولماذا لم تتمثل في الرواية بمرى الوجه الذي تعبته الفشرة؟ ثم أين العتات الاجتماعية الأخرى كالمثقفين والعشال؟ أليس في بيروت سوى هؤلاء؟ أين أبناء بيروت؟ ومن ثم نودع بها من مناطق هي غرب خمس رب بقى سوى المصمعي عن واقعهم والشاذين.

### تحرك الممثلين وتعددهم:

من حيث نكاد نعد حالة الرواية من العوامل محاكاة رغبة الراوي تتعدّد المر من حسنة، ألي بويدها، فتعزّز الأساطير، ولكل اسم حكاية، ولا يحدث تحوّل في موقع أي من الممثلين ودوره، وإن كانت الشخصيات تتحول فإن ذلك يحدث ليعطي الحكاية دورها مما كانت حكاية غاصي الصغير، لتوظف في تأييد رواية الراوي لو لم يقتضه المحتلون، كما أن حكاية أليس ما كانت لتؤدي الدور نفسه لو لم تحتج بطلتها، وهكذا في بقية الحكايات.

### آلية الصراع وتحقيق الذات

تعرف كل حكاية من الحكايات صراعاً بين العناصر لذات فيها

ومعبروه من جهة ومعوقوه من جهة أخرى. ولما هي صد معرفة هـد كُله،  
فموضوعها ينصص معرفة الية الصراع في لروية المؤلعة من الحكايات  
المتخلعة مواقع ولأدوار في دائرة الصراع.

يلاحظ أن هذه الدائرة محدودة يتعرف الراوي إلى أليس، وقد  
أعست حادته في سبق رجص بسمج حكاياتها تحتمى بقر كتابه هذه  
الحكايات. مسهر أليس من لكتاب ومحكي حكاية كاتب هـ مش  
جيرن حليل جيران كان علقن بواحدة ألاميه شقرا.. سعبت روجه  
ومصربه هـ، وتعل للراوي هـ... يا عيني على الكاتب، أوعا تكون أنت  
مثله هـ يجنبها هـ أن مسه هـ يدي تظهر في حكايات. تأكتب هـ

يبدد لكتاب عأخرا حبيب من هذه الحكاية بكه مثلاً بالراوي،  
يتجار حبه ريعب من صاوة الكتابة ليكشف روع لكك أليس  
بقيمة الكتابة ويجدأها يقول:

«ولشو' الكتاه. خن لله هـ رعب هـ سالت كتب ريعرع أبطال،  
وتفراها ناس رسلر هـ تفور هـ سلر بالسفرون من حسي»  
بقول لها كي يهس الموصوع هـ يكي، شو بهرس هـ هـ ويعسر على  
سماع الحكايات كي يكتب، غير أنه يشعر. بعد أن احقت أليس، أن  
الحكايات تموب تحت قلمه، وكأنها مجرى جف سعه، وهذا يعيد العقد  
والنلاش بدأ من حكايات الكاتب والكتابة

يكتب الراوي في سياق يفضي إلى التطق بهذه الدلالة، وسش بـأ  
بوقف الرس عند لحظة من لحظاته، ليمطق بدلاتها. فيبدو، ياً نكي  
لحكايات لتي مؤلفه كثيرة وعمدة في المكان والزمان. بما قصه قصيرة،  
وذلك لأن الحكايات وظفت لتكشف دالة، فكانها حرمه نور مسلط على  
حيز ومظهره واضحاً جدياً، فيكشف جميعه. وقد أدار الراوي مرانته إلى



حير من بيروني واختار حزمة من الحكايات تكشف وجهاً من وجوه هذه المدينة متعددة الوجوه.

### إحصاء الشخصيات، عوامل وممثلين وهويات ودلالات ذلك

العامل	الشخصية	المسيرة	التي تفاعل وتلامح
الثاني	الراوي	كاتبه مثله	لا يمكن أن يتأكد من مكانه
المسرح	يحدث من معرفة وقع شخص بلقياس ثم يسيطر لحدوث انكسار كل شيء وتلاشي	معرفة مستندة من حكايات	
المرسل	حدث من رواية	حدث من	
المرسل إليه	حدث من	حدث من	حدث من حكايات
المساعد	حدث من	حدث من	حدث من حكايات
المحور	حدث من	حدث من	حدث من حكايات
المحور	حدث من	حدث من	حدث من حكايات
المحور	حدث من	حدث من	حدث من حكايات

يخلص لبحث، في شخصيات هذه الرواية، إلى نتائج كثيرة يذكر، في ما يلي، أبرزها:

1 - مثل لركوي لشئف العامل الذات لركعب في معرفة حقيقة ما يحدث ودلالته وتقتل لكتابة لمسة إلى راي السعي إلى هذه المعرفة وهذا نوع من التجريب الروائي

2 - يبدو هذا لتجريب قريباً من البحث في دلالة الحكايات لشعبية من محور أول. ومن الأسرع من محور ثان، فالروي يسلطن من فرضية ويبحث في حكايات لأسماء عما يوجد، ويستش من المادة التي

بجمعها بما يثبت فرصته الماطقة بدلاله لحظة من الزمن يحياها  
ناس حُرٍ محدود من المكان

3 - يبدو الراوي، وهذا مظهر حر للتحريب، قلقاً مشككاً غير متأكد من  
صحته ما يروي وما يعرفه، وخصوصاً بعد أن احسنت ليس مرجع  
معرفة، فصارت الحكايات تحت قلمه، وهذا يشير دهشة القارئ  
وساؤله، فكان الرّوي يريد أن يعصّ سكون القارئ ويخرجه إلى  
القلق والبحث.

4 - يذكر الراوي الباحث عما يؤيد فرصته، والمستخدم حكايات تثبت  
صحته، بالروايتين الرواد الذين كانوا يستخدمون الرواية وسيلة  
معرفته غير - روي، فسمى إلى الحكايات - سكون - سي جديد  
«تنبي» فيه الرواية، كما تقول، خلال عملية الكتابة نفسها.

5 - يكتب الراوي «ح/ الحكايات لحظة حرة» و«أنا يدبها» من بناء  
القصّة شعير

6 - تمثل حكايات الغامض لمساعد عمر بها حكايات عمودية تبعو  
معنى الحكايات معجبيه، أو «العربية»، فتبدو في كثير من الأحيان  
غير مقصدة، ما يجعلها قاصرة عن أداء دورها

7 - يوجه الراوي مرآته إلى حُرٍ تحيا فيه شخصيات كثيرة، غير سوية  
وهامشية، سهرت إلى المدينة من النوب السلاشي سلعاها فيها  
ويغيب تمثل القوى الماعلة

8 - يهدف لكتابه، كما يقول الراوي، إلى حترار لأبطال وسلبيه لاس،  
غير أن لسلار يكاد يبعدها هذه الوظيفة صنعوا هامشية، ويبدو  
لكاتب شخصاً يستحق لشعقة وهذا يجعل الكتابة ولكتاب في  
عداد شخصيات لروايه الهامشية ولعل الراوي، وهو ينظم

الحكايات في سياق يقضي إلى تحصيل معرفة، يريد أن يعطي الكتابة وظيفة تكاد تعقدها.

9 - تلتقط مرّة الراوي، في الحيز الهامشي الذي يسوده الموت، الروح الخفية الكامنة، المعارضة المستتلة في صوب لا يخبره الرعب ما يشير إلى أن المجتمع يحتاج إلى ما يبّد هذا الرعب وقد تمثل هذا، في روايات أخرى، مثل «الإفلاج عكس لرس» و«دوب لجسوب» و«نظر والصدى»، بالموت الاستشهاد لموظف، وقد رأيت أن الموت في هذه الرواية يمثل المصير.

10 - يبّد، غاندي الذي لمس له من حكاية غاندي الأحمس سوي الاسم لأب، يكشف أن بيروت مدينة عظيمة بنفسها «لأنها مثله كانت تحارب أن تصع من اسمها حكاية» (28)، وحكاية غاندي تقول إنه كان يظف راس من بصل كـ لا مركي، ثم سقطت حركة اليد من نفسية في سنة 1965، فاجر الأيركي من شير هذا، إلى أن حكاية سر به تحولت في حكاية عدل.

11 - ليسر بلالة وجود، طمّدت به مسرة برده يحيى جمعها، ثابها، وهو وجه عصبي اسود مرعب، يكتم ثابها، وهو روح عبية مقاومة تحتاج إلى معرفة لتكشف عنها، وهذه هي وظيفة الكتابة - الرواية أن تلمس القارئ على القيام برحلة كشف.

12 - تفهد كثرة الأسماء وتنوعها أن في لبنان فسيفساء بشريّة وقد تهدم الهيا الذي يعضها، وقد سبق لحسن «لود في رواية «بنابة ماتبده» أن كشف هذه الدلالة، فالبنابة التي كانت تنسج لهذا الفسيفساء قبل الحرب، لم تنسج لها بعدها، وانتهى الأمر إلى الثلاثي

13 - يبحث الراوي الغارز على المشاركة، غير أنه يجمع في إشكالية

الإبصار، وهذه تحتاج إلى تشويق وإسراع تمتعهما رواية «رحلة غاندي الصغير» إذ أنها تصيب قارئها بالثبات والنبيل، ويقول ميشال بوسور في هذا الصدد: «يتفشي أن تكون حوادث الرواية «أكثر تشويقاً من حوادث الحياة الحقيقية»<sup>(29)</sup>

14 يتمثل التجريب في الرواية، في أحد مظاهره، في أن الروي يعتمد طريقته أن «تكتب» الرواية خلال عمليّة الكتابة، وهذه الطريقة تحدث عنها بورتوز جيم قال إن الرواية «تصح نفسها بنفسها وبأروني سوى أداة إخراجها ومولدها وهي تعرف مقدار ما يتطلبه ذلك من علم ومعرفة وصبر وأناة»<sup>(30)</sup> وهذا يعني أن الروي يتطلب من الكاتب نظرة راسخة في طبيعة من درسه سوفيق قدم التوفيق

## الهوامش

- 1، ياس خوري، رحلة غاندي الصغير، بيروت: دار الآداب، ط 1، 1989، ص 25
- 2، المصدر نفسه، ص 47
- 3، المصدر نفسه، ص 207
- 4، المصدر نفسه، ص 14
- 5، المصدر نفسه، ص 41
- 6، المصدر نفسه، ص 117 و 180 و 191 و 193 و 198 و 204
- 7، المصدر نفسه، ص 90 و 91
- 8، المصدر نفسه، ص 91
- 9، المصدر نفسه، ص 10 و 11 و 204
- 10، المصدر نفسه، ص 9
- 11، المصدر نفسه، ص 1
- 12، المصدر نفسه، ص 7 و 8 و 9 و 10 و 11
- 13، المصدر نفسه، ص 7 و 8 و 9 و 10 و 11 و 12
- 14، المصدر نفسه، ص 7
- 15، المصدر نفسه، ص 205
- 16، المصدر نفسه، ص 18
- 17، المصدر نفسه، ص 10
- 18، المصدر نفسه، ص 7
- 19، المصدر نفسه، ص 148 و 57
- 20، المصدر نفسه، ص 94
- 21، المصدر نفسه، ص 47 - 42
- 22، المصدر نفسه، ص 49
- 23، المصدر نفسه، ص 54

- 24، المصدر نفسه، ص 121  
25، المصدر نفسه، ص 125 - 127  
26، المصدر نفسه، ص 128  
27، المصدر نفسه، ص 138  
28، المصدر نفسه، ص 207  
29، ميشال بوتور، بحث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيتوس، بيروت: دار  
عروقات، 1982، ص 11  
30، المصدر نفسه، ص 21

\*\*\*

## تمهيد:

معتبر الرواية؟ وهذه العجائبية هذا العالم السحري الجبيل! بلغتها، وشخصياتها وأزماتها، وأحبها، وأحداثها وما يعتور كل ذلك من حبيب خيال، ويديع الجمال<sup>١</sup>. أكثر لأحاسيس الأدبية إثارة وتطوراً رفيعاً. عند تكمه دواب المنعم كتمائلة والمتسوعة، والمتقابلة، تتحدث بلغاتها الخلفية عن الأفكار المحبوبة، والآمال، والآخس لشيء تسكب لسانها من يحدب، فثورة من سرى عن تعاضد، إلى مراحل بارعة مستنة، لتشكلها باسم خيل من أحاسيس وطبقة من لطيفات أو يهي من العجيب.

ولكن لماذا الخدعة من رابع، فوسوس وعكاز، نداد، هي المتحكم كرم من حين اتحاد بعينه وجهه برببه بعكس بالضرورة، صور تلك بعلامه سكبها لسانها سكبها سكبها، ولكن انعكاساً مما راقا، يطبعة اللحظة الخصارية لشيء يشب لها لصي وميدعه على السواء. وهذا أي شكل أدبي أو فني لا يمكن أن يوجد ما لم يكن محصلة لما يريعه الذي يسمى إليه<sup>٢</sup>. إن التاريخ أكبر شاهد على روعة الأعمال لإبداعية منذ القدم حتى الزمن المعاصر، فالأعمال العظيمة لم تكن يوماً كذلك لو لم يسهم التاريخ في تشكيلها، وعليه لا يمكن الحديث عن لطيفة على مستوى لإبداع، بعدد ما يمكن الحديث عن التراكمات، فكل إبداع هو خلقه ضمن سلسلة من الحلقات، النظم لها هو ما يتحقق من نقد وإضافة وعطاء. ولعل هذا ما تلسمه في كلام لوكاتش في نظيره لرواية، إذ يعتبرها هـ شكل الفعولة المنضجة، في مقابل ما يمر

الملحمة من طويليه معياريه<sup>61</sup> والرواية كحلق جديد، اما تحققت ولادتها انطلاقاً من الملحمة كمنافس، وليس كسبب

غير أن هذا التفسير لا يصدق إذا ما نحن نقف الى مجال حصاري آخر كالمجلد الحصاري الإسلامي لعربي، الذي يحتلف اختلافاً جذرياً عن العرب تاريخاً وحضارة وعمماً وديماً وديماً معين يبحث في نظام لعلائق بين مراد المصنوع العربي، نجد حتماً مختلفاً عن النظام الذي يحكم مجتمع العرب، يحكم الرواية المعرفية والفلسفية التي تظفره من ثنائية الغيب والشهادة، على سبيل التمثيل، ثنائية لم تغارى لعممية الإبهامية العربية منذ لأزل، من المحاولات لاداعة لا، الى فصل الاستمرارية لعقدية<sup>62</sup> في فن العرب، مصر، في الغالب لا، من مرحلة لإبداع الروائي وما تلاها خاصة، وهذا ما سميته «إيريس فيردوخ» الروائية والبقعة لاريدية حتى غروب، نحن نحس في عشر نغمي عشر غيبي، مقعد من عتائق رديا، ويحتمل من لكبير من قلوب<sup>63</sup>، ولد تأثيره لوضع في سر، لثنية راحة ما، في لاديه غنى لإطلاق، مرده في داسر نذهب لنفسه عربية غنى نعد والأدب، والعلاقة لعصرية والحسية بين تصورات الفكر الفلسفي العربي منذ القرن التاسع عشر من ناحية، والدراسات المعرفية و لأدبية من ناحية أخرى<sup>64</sup>، عبر هذا مدخل الأسس، يمكن المجرم بوجود مروق بانة بين لرواية كب ولدت في العرب، بين الرواية كب ظهرت عند العرب وهذا ما يجعل نؤكد: مع جوليا كريتيغا... «إن الرواية سميرة انتقال»<sup>65</sup>.

### أصل الرواية ومفهومها في الغرب:

لن نتبع المراحل الرمزية المتعاقبة لتطور الرواية في اسلاف الأوربية، كما لن يبحث في الفكر الفلسفي والاجتماعي الذين حسب



هذا لشكل الأدبي واسهم في تجيده جهدار لعمال موكولان إلى الباحث في تاريخ الأفكار والفلسفة إن الذي يهتما في هذا المجال. ونحن نبحث في الجذور الأولى ليرور من الرواية، هو أبرز المعطيات والتحولات الفكرية والتاريخية التي تساعدنا على فهم واستيعاب هذا اليرور

لا جرم أن أهم مرحلة رئيسية وفكرية في تاريخ العرب عامة هي القرن السابع عشر<sup>7</sup>، هي الوحدة التي يمكن أن نقتل قطيعة معرفية واضحة، فهي بداية لتفكير العلمي بتجريبية وهي أيضا بداية فاصلة تبعدنا عن الفكر لعبيبي للمعصور الوسطي<sup>8</sup>، وإذا ما رجعنا إلى هذه العصور، نجد أن النوع الأدبي السائد آنذاك هو ما عرف بالرومانس أو قصة المغرورين بقولنا به<sup>9</sup> وهي، مغرورين بالقروية Chivalric romances

بحسب سبيل نسبا فلسفية من الحب ذات بحثاً عن «الكأسي» Chivalric، من محب سحابت نبي سحر من مهاب لأشقي لصعوبات كى يمكن من تهيئة الخطاب من حضور على يد فارس، القبح الزمى للـ الذي يرمى بين نفسه لأحضر زخرف من حل بين شرف المحور عنه<sup>10</sup>، «لأن حب في محراب لكلمة جمالية، وكذا ليست لتقبة والفكرية، لأساسية ولتكميلية لهذا النوع من الإبداع، شيء صعب لتحقيق حتى عبد العزيز العربي أنفسهم ويبنى عالم ملحة عالم الماضي لقومي لطولي، عالم «الديارات» و«لقد» في التاريخ لقومي، أي عالم الآباء والأجداد، عالم «الأولين» و«للف الصالح» ولكن بالنسبة لهذا الماضي لا يستطيع إلا أن يحاول تخمين ما حدث، ويجب الاعتراف صراحة بأننا لا نتوصل إلى الملحة حالياً إلا بصعوبة<sup>11</sup>، وبالرغم من لعموم الذي يلف تاريخ الأدب عامة، والملحة خاصة في ورنا بالإقطاعية، فإن كلارايف، في حديثها عن لرومانس كطراز رئيس في الرد القصصي، تشير إلى بعض الخصائص

للغوية والموضوعية حين يقول: «أما الرومانس المكتوبة بدمعة وريشة مسقة، فتصف ما لم يحدث أبداً وما لا يحتمل حدوثه أبداً»<sup>11</sup>.

عندما يتقضى عهد القرون الوسطى، انطفأت معه شمعة الملحمه؛ راح الإنقطاع وراحت معه ثقافته، وعابثاً لأشكال الموجودة من درص وملحمه وأحجية وسعت أوروبا من عصر الظلام إلى عصر «المهصة»؛ تعبر الأضلاع الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والعلمية «لغد يد» الإنسان لعربي مع عصر المهصة رحله تأكيد لذات التي متعل إلى دورته في لعصر الرومانسي في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر ولسورب الأولى من القرن التاسع عشر<sup>12</sup> وفي هذه الفترة بالذات، كانت أوروبا قد تصف بمظلمة، بصرفه عن مسوي لعقل والمحاسن لشعنه نفس وبيانه غممه مستخدمين ن شفه شفهيا لعالم حصارة رده غرب بحري التراج، وحذوف معادله في مستحقين لانسابه جسمه ولعل عفاة أليه سورجيه التي حاصتها البورجوازية كصنطلى بقدر التاسع عشر مع انشاعة البقرون لوسطى في التي حكمت مسيرة لظهور الحداثي وللااده من الرواية، «كشكلى في كبا يكتن ن يتوب عنها مر» هي في ربح شكلها، الحفيد الوليد للملحمه التي معثير هي والمسرحية شكلين أدبيين عظيمين<sup>13</sup>.

ود كان لصغر حليف البورجوازية في عراكها مع الإنقطاعية أصبحت لرواية «أساس» لأشكال الأدبية المنبسطه بالمجتمع البورجوازي وأن بطورها لثن مريبطاً ارتباطاً كبيراً بتاريخ هذا المجتمع<sup>14</sup> من اعطبيعي والوضع على هذه الحال، أن يلاحظ الباحث فيصلاً حاسماً وفارقاً بين التطبيقين المتصارعتين، ومتعلقتهما الفنية عموماً، والسردية خصوصاً بيد أنها إذا دعب النظر، وصورها عشتنا من الزاوية الحكمة.

سجد أن ه لتناقض الحاد مع عالم القرون الوسطى - وهو التناقض الذي يسره بلا منازع تقريباً في الروايات الكبيرة الأولى - لا يحول دون انفتاح الرواية التي على وشك أن تزي السور على كل ميراث الثقافة الإقطاعية الحكائية<sup>15</sup> بل أكثر من ذلك، عندما يبحث في مصطلح لرواية، نجد « كلمة Roman ! لفرسيه بمعنى رواية التي بمعنى الرواية في اللغات الأخرى عما الإنجليزية، تشير إلى أصولها البعيدة في قصة العرم والمغامرات البطولية في العصور الوسطى Romancc »<sup>16</sup>، لا يعني هذا، إطلاقاً، إحصاء الرواية لروح الملحمة شكلاً ومضموناً إن الشروط الموضوعية والذاتية التي أسهمت في إخراج الرومانس، ليست هي نفسها لشي هرب محض تولد ه ه تصحيح أن ل ه ه حجب من رحم لرومانس يكسب ه تكسب، بانصر ه ه علامته بحرية بديعية، كما لم تكن شبيهة في محال «تند ه تعبر» في مسب لجميع لعربي في هذه مرحلة ه ليست بدون عير سنن عني في يه ه علة روسم الشعيب بل ه ه ه تعبر ه ه ه ه طبعة لعه لشي يعبر به لكتيب<sup>17</sup>

فليس اعتباطاً أن تؤكد، مع إدريس الساقوي، على ثلاثية التاريخ والإيديولوجية والفلسفة، وعلى دورها الفعّال في شرو الرواية واستمرارها «التاريخ كمقولة فكرية عامة تقوم بوظيفة تنظيم حصار الإنسان المدينة، وموساب لاهوتية تلعب دور الإيديولوجيا الأسلاية تصيح الإنسان وتعني عه حفيقة نفسه (رواية الأهر و الأسود لسبدل ودبرازم) والمذهب الفلسفي الكبير التي شهد بها زربا لعربية عقلانية ديكاوت ورومانسية روسو ونقدية «كانت ه»، وكان واقع الشكل الاجتماعي يقف ور ه ه كفه ويدعاه<sup>18</sup>، وإن لنا في الأعمال الراهية العظيمة ولرائدة لكل من ه سي ه ه ه ه لداثل البيه على الصرع

الفكري والديني، والطيفي الاجتماعي، والعنصري الوجداني هذا الصرح الذي به تصويره يذقه مساهبه إيا هو تعبير عن مشاعر واحاسيس وأفكار ميار جنارف. حصل بكل ما يملك على قطع 'العصلة' مع لمأصلي الخريس، لأحلي حياة كنها طموح وبنوق للحرية والابداع ويمكن للجرم بأن كن اشوزات لشي لحقت هذه المرحلة، كانت نصب في هذا نصب، فيمراك في منهناته مثلاً « كان هدفه الأساسي هو مسح الجباء والحركة لمجتمع متحيل، اقترص، قدم على المقاربة بين الإنسانية والحيوانية، يعرض ستخلاص مبادئ لواقع الإنساني بما هي مبادئ طبيعية عامة »<sup>19</sup>.

وبما - على ما قرره أعلاه أنه بأن لنا أن نعلن أن « لرواية فن عربي يعجب بجنونه ريشته نفسه صناعية هوجرته نبي - مصنف له خيار النقد والأدب »<sup>20</sup> ».

### الرواية العربية: الحقيقة والادما-

الإسكندرية بكبرى - بما - نفسه في عصر - في كنها بإطلاق المصوص مورو - باب - مورو - في عني لا أحد صول الرواية العربية إلا في العرب، ورأي آخر صاقت لا يرى في الرواية العربية إلا تلك الاصول العربية التي أفرقتها المقامة<sup>21</sup>، ومهما تكن النتيجة لشي توصلنا إلى بسط معانها فيما خلف، فإنه بجدر يا، عميا، ليبحث في المراحل الشفوي والاجتماعي - الذين تسهم في ظهور الرواية العربية، في علاقتها بالمرحل التاريخية الهامة

إذا كان القرن التاسع عشر، حسب البعاد العربي، هو العبة الأولى للإعجاز الروئي، في وتباط مع 'البيرجوارية'، مما شهده من بضع فكري وعلمي وأدبي، فكيف كان بالنسبة للعرب: منعطفاً تاريخياً نحو انعم و لمعرفه والقدم، أم مجرد رمس بسيط أو صعب، ككل الأمسة لعربية

لجريحة، حيث انطلاقة العفن العربي نحو الاجتهاد والنجديد صعبة ومأسورة؛ «ان وقع العالم العربي بعدده الظرف التاريخي لمتمثل في خروج هذا العالم في نصف القرن الأخير فقط من دائرة الاستعمار الأجنبي، وهو استعمار حلف وراء دعاء وجهلأ، حلف عليه ابجدية عجرت الأنظمة العربية في بديان كثيرة عن المعامل معها، ناهيك عن الأمية الثقافية المركبة والمعقدة، والتي تجعل التطورات الحضارية والثقافية، وترايد سيطرة الثقافة المهيمنة في لسوء لأخيرة، تجعل المعامل مع هذه الأمية الثقافية كالموت في الحياة»<sup>22</sup>، يرى هل هذه الصورة لدرامية لواقع اعرب محعهم على التفكير في الإبداع؟ من أين سيبدأ العربي في ظل هذه المأساة، من محاربة الاستعمار لندته شيمه، من سبلاع حدود الفقر والجهل، من تحجج لانه سقابة هل لانه لندة نصاء مشجع لإنسان لعن: سطر والناسل' لند سبسطر لمصع مصري سكين طويلة للأنكس من لاسر الذي مع به الأثر من معدن لاستقلال وطرية لانه من لاسر وبوخر من روت غسه، سب لانه مع لفروية لعربية، سبسطر لشجندوب ارمية لعربية بعدد ريب اكبر على المعدل لعربي، رن علف و سار سبته قد ب سب علف لاسر بدر هين يزعم ن «الرواية لعبة أهد في الظهور مع عو الطبقة الوسطى في العصر الحديث، بعد أن كان النطاء لإقطاعي هو النطاء المسيطر في عهد الاحتلال التركي ومع عو طبقة الوسطى ظهر لشهور القومي الذي كان مصحوبا بالرغبة في لاستقلال بالشخصية المصرية»<sup>23</sup>، من دجبة وبالثورة على لثقافة التقليدية في الناحية الأخرى<sup>23</sup>، إن الشهور بالرغبة في لاستقلال ولشورة عني الثقافة لسلفية لم يكن حبيس صدور طبقة موسومة، بل كان دبدر كل العرب، أو كل المصريين ن شتما التعديد ينكن: صجيا، من جهة أخرى، على مجموعة من النصوص لكل من محمود تيمور (ص: 211)، وأحمد حسن الزيات (212)، وحسن محمود

(213)، ومحمد حسين هيكل (213)، ونوفيق الحكيم (214)، ليبي أن ظهور الرواية العربية في مصر، كان نتيجة رفض التراث العربي القديم عنه وسميه<sup>24</sup>، ومناقشة الحضارة الأوربية على أساس أنها الباقية في الميدان والرائدة فيه وعنده، فه انجاء الأدب، إلى لأدب لأوربي والأفريقي لاقتباس قواعده واحداً، أساليبه انجاء طبيعي سليم، عاد على الأدب العربي الحديث بعرائد عظيمة أكملت من نقصه وزد من ثروته<sup>25</sup>.

لقد حكمت ثنائية الأنا والأخر، العرب والغرب، تبار بأكمه في نظرتهم إلى الرواية كعنصر أدبي مسحدث من الأدب لغربي<sup>26</sup>، بل لاكثر من ذلك نجد من يجرب أن يسميها «الغربية» عند العرب بمصطلح لغربي إلا عديد توبت بمصطلح بين مصري والعرب، بلع دوا على ثار الأدب لغربي، يفرقه عن الحديث به سره من بعده بتقدير وما يصرفونه لبها من حيوية وتوسعة وتطور وتكبر بتجديد بها من أغراض ووسائل<sup>27</sup>، بل هو من طمس لغربي عن سطح من رؤية مؤسسه لأدبيات من لغوي بل نجد من عر من إشكالية ومعلقاتها لغربية، من تنسب لمجال الحضاري العام، هذا المجال الذي يشكل دورة حضارية كبرى بالسبب للتاريخ الإنساني بكل إنتاج مادي أو فكري سيحمل، بالضرورة خصائص ومقومات حضارته «قبل أن يحتضن لروايه بحاصيتها» لأدبيه» فهي، قبل ذلك وبعد، شكل من أشكال لشقائه وهي يقدر ما تحضن نفسها، كيفية ذات استقلال، تبقى واحدة من عناصر كثيرة تشكل بنية للثقافة<sup>28</sup> لذا يجب ألا يغيب عن أذهاننا، ولو لحظة، ذلك الناطق لغربي والفلسفي الذي تحت حاحيه تتجسد رؤية لأدبيات عموماً، والروائي خصوصاً، للواقع ومعطياته الدالة من هذا المطلق، سيكون أمام مبدعين لا مبدع واحد، وأمام مصوم لا مص

واحد، وأصام قارئين لا قارئ واحد والكاتب العربي لفظي، هو من يمتلك هذه الرؤية، وينتبه جيداً إلى ما سيترب عنه من حوائج معصلة ولعلي «بجهاد الترك» قد لفظ ونسبه، حين يعرق بوعي كبير بين العوملي العربية والعربية في نتاج نص روائي في قوله: «إذا كانت الرواية ملحمة ابوجواريّة فعلاً، في العرب، ووجهها من وجوه وتجليات العلاقة بين الإنسان والسلطة والكون والحياة، فإنها بالنسبة إليّ لا تعدو كونها شكلاً حائراً ومشوهاً من أشكال العلاقة نفسها هناك النص يحاكي بى اجتماعية تحدد شكل مؤسسات راسخة في جبروتها؛ هنا، النص يحاكي طغرات مباسيه واجتماعية واقتصادية، هي اقرب لى الانتمائية الحضارية، منها إلى الثبات والاستقرار»<sup>28</sup>

إذاً عدد نى لكشابات لروائيه العرب لا نى " سعد أن مصدر الإلهام بروب بفرجه بعدد كتب ترمس من نى لطبيعي اغابة لم " ضعه على طر " حده " نى "قال نى " بدين جبالى من فقه نى بدين نرسه عرب من غصه " " ينشهر هذ الإلهام جلياً، وهو ثيب نى عد نى من عد نى نى نى نى من جماليتة اجنس الروائى، وبغيره من باني الاحساس لأدبية الأخرى فنظير هذه الجورب الفنية، قد تحقق في ظل المشوار الطويل الذي سار فيه الروائيون لعربيون، من خلال تراكمات هائله، بدين عن طول باعهم في الميدان، ومن ثم لا ماص من القول: «إذا كان العرب قد بلور كل أوليات هذ الفن الأدبي، فإن الرواية العربية لم تكن سوى امتداد للإنتاج لعربي»<sup>30</sup>، ثم إذا اعتبرنا الرواية شكلاً من أشكال الكتابة عامة، حتى قبل نصعها سواء عند العربي أم عند العرب، فقد ممكن، «فالآطار معروف ومبسور لكن معنى النص وعلاقته بالمحله وعالم لعن لم يكن مطروح ميل الاحتماك بالعرب ومعمره ولع بعض لأدبا» به<sup>31</sup> لكن،







فبالعودة بالرواية العربية الحديثة الى الأصول الموروثة ليست مبررة،  
 بينما يستدعي لوقوع التشديد على دراسته هذه الأصول والإفادة منها  
 شيئاً<sup>36</sup>.

### خاتمة:

ونظراً إشكالية تولادة والتوطي بالمسألة لفن الرواية قائمه، لاسيما  
 عند الأدب، ولتقاد والباحثين العرب، الحديثين والمعاصرين، يحتاجون  
 قسمان: «قسم يرى أن العرب عرّفوا من القصة وأحاديثه منذ جيلهم  
 الأولي، وقسم يرى أن الأدب هو «هذه» من «سبب» رجعته لهم  
 ولا شك أن القسم الأول قد صدر في رأينا عن حساسة واعية بالأجداد  
 وعبرة من «هذه» لا شك أيضاً أن القسم الثاني قد صدر من رغبة من  
 حساسة وعية «هذه» برب «عبرة» من «هذه» التي تهل منها «هذه» ورساً  
 ومبعوثاً من أهلها<sup>37</sup>.

وعندي أن الحسم في الأمر شيء صعب لسببين: أحدهما اعتماد كل  
 جهة على مجموعته من «المعطيات» التاريخية، ولرسية وتفكيره، لتدعيم  
 أطروحتهم وتقويتها، والآخر يهوى إلى جدلية النص والمجال لتدويل  
 الحصري الذي يبرز ويدور فيه وهكذا يكون أمام جيارين اثنين: الأول،  
 استحالة الفصل بين النص وحضارته، إذ هما مترابطان تربط وجهي العملة  
 الواحدة. والثاني: لا مشاحة فيس أبدع وعليه، بكل مستوح إبداعه هو  
 في تناول الإنسان، مطلق الإنسان، بعض النظر عن «تقائمه» الحصري.

إن قراءة عابرة لمختلف الدراسات العربية التي أثمرت حول الرواية  
 تشجعنا على تأكيد «أن المنظر العربي لفن الرواية ما يزال دون الصعيدي  
 المطلوب» وإن احكامنا بالمعاهيم المعديّة الأدبية المهيمنة في النشاعة

العربية يولد إشكالات كثيرة. غير أننا - ومهما تباينت مواقفنا - مدعوون إلى ابتكار تعدد. وإلى اعتمادنا بقاته» (38).

## الهوامش

1. في طرفه 28: «... من أجل...» جلال الدين رumi من «معارف» ج 240  
1998 ص 7
2. «...» جلال الدين رumi من «معارف» ج 240 ص 1
3. نظرية الرواية جورج مونكاشي ترجمة حسني سحبدان منشورات نيل، بيروت ط 1 /  
1988 ص 66
4. مقال الرواية يونس ممدوخ، ظففي، ج 04، سنة 1999/3 ص 109
5. المريد لحنيد: من البنية إلى التشكيل، عبدالقادر صوفية في عالم المعرفة ج 232  
1998 ص 70
6. ما لرواية جولييا كريستيفا، تريب عبد الجليل الأودي، ظففي م. ص. ج 107
7. المريد لحنيد م. ص. ج 110
8. نظر نصيب: قاهره عجمي عجمي، صيف حريف ونوس بر صكتي  
بنان/ لوتفان ط 1986
9. رؤية تكوين الشخصية دراسة مقارنة اتصال المرمي عالم الفكر ج 1987/03  
ص 230



(22) لم يأت أحدية م. م. ص. 38

هذا ما يفسح المجال بعودة إلى أن «معظم تلك العصور الأولى» تعود إلى بلاد الشام حيث  
توالت شروحه ورحلته بعض آثار لأحبابه وسدائل مع جناس معبريه جديدة  
الزينة، المسلة لتقدم الزينة، ط 1996/ ص 18

(23) تطور أدوية لحرية جديدة في عصر ماس، ص 205

[illegible][illegible]

28، المصادر: توثيق م. م. م. م.

[illegible]

27) مروة الحويطة والتقرير الاجتماعي، دراسة موسمية - إقليمية، محمد العشومي، (غريب  
الشرج)، 1991

[illegible][illegible]

١٠) زياد الرويدة العربية هم علي التتوالي فرنسيس عراش (الطبعة الحق 1865)، وصعيد  
بيسني 3 ج خلد 1884، وفرن بصرى بغير (العدد 4013)، بصرى همدان  
العدد 48.



135) للنجمة في التراث الأدبي العربي، تأسس يوسف النجمة عالم الفكر ع. 1987/03  
ص 255

136) بروية العربية: النشأة والتحول، د. س. ص 37

137) في عالم النجمة، د. س. ص 195

138) لاد، بروية: لتسديد المحرر الطيف، عالم الفكر ح. 1993/04 ص 12

\*\*\*



بعدما أصدر الروائي السوري نبيل  
 سليمان روايات : يتلذذ الطوفان  
 (1970) السجن (1972) تلج الصيف  
 (1973) جرماتي (1977)، المسلة  
 (1980) مدارات الشرق (1990)، يعود

إلى إثراء تجربته الفنية بإنتاج جديد زاهر بالامكانيات الجمالية. وعلى  
 بأبعاده الدلالية «أطياف العرش» عمل جديد، بكل معاني الكلمة،  
 نظراً لتسوع نغمة السرد، وانتقاده على خطابات متباينة ينتج عن  
 حلاله عوالم فنية نظرية بعد من الأساليب السببية - التي  
 يصعب لاحظه في غير سياق - ربما هذه المرة - فحصر على  
 جاسين منه شخصيات سردية رئيسية خطاب فني - بك يهدف  
 لكشف من سبب الصراع الجمالية - سائر التي مثل لذة يجدد  
 موزعة إلى خمسة فصول حمل بعبارة - سحر - 2، طيف  
 للعرش 3، الخواري 4، طيف آخر لعرش آخر 5) المشقة؛ ولعل هذه  
 لفولين توحى بأحداث القصة التي يسلط الخطاب بعرضها، ومنها يتبين  
 أن الكتابة تمحور حول «معامرة» تبدأ بتحول الشخصية المركزية إلى قوة  
 جارية محله بعرش - إلى أن تنتهي إلى حيل المشقة - وهي قصة بسيطة  
 في فكرتها، لكن كيفية صوغ الأحداث وتقديمها في الرواية، هي التي  
 تجعل منها معكياً ذا قيمة جمالية سرديّة وهيئة على قدر كبير من  
 الإحكام - من كيف تنمظهر هذه «الشخصية المركزية» في الرواية؟ ما هي  
 ملامحها الجمالية؟ وكيف تبرز الشخصيات الأخرى في الرواية؟ وكيف  
 عملت «الخطاب» الموسوعة في المتن السردية على تشكيل الشخصيات  
 وتشكيل جمالية النص الروائي؟



## 1) بنية الشخصيات:

تحرر أطباء العرش، بشخصيات سرديّة ميسوعة وفاعلة في الأحداث وهذا الزمان على السعد في الشخصيات يسعى إلى إبراز صراع بين رؤيتين للحياة عند نوعين من الشخصيات الأولى حامله، برهن على لقوة (مختلف بما يبعثها وأدائها) للوصول إلى «عرش» يحقق لها الحياة في عالم «ليونويا» ولديه تمليك «السلطة» وه «القوة» لكنها تسعى للحفاظ عليها بكل ليل. وعن هاتين الرهتين المتعارضتين في لظن لى لكبرياء والحياة، تشكل، داخل النص، ملامح الشخصيات وتتصع ببنائها بشخصيات الرواية تصبح فاعلة، انطلاقاً من ارتباطها بإحدى اسرّتين نظام سرّ (الطوبى) وجوهرية وصادق المروزي والشيوخ بركات ومفوض لى، من طرفه المكسج، هي شخصيات مغمورة تتوق إلى تحقيق عوالم جديدة. يه، بسبب وجود كى منها سفسية من «المعلم»، ويسعد بفرقة الد. به بومس، كأم، كان «الشيخ» ي. يقدم لها هذه الشخصيات وهي سرّية لها منها بحدثة ملامح المعامرة، لأنها مدور من تحت ليقظ بطوس، بيه بحسد بصرى بينها حول الهيمنة والإغتراف بالسلطة وأيضاً الاستئثار بالبطل الفاعل الذي يتجلى وراءه لتحقيق لأرب الدانيه أما الشخصيات الأخرى التي تقف في رص المعسكر النقيض، وتضع نفسها جانحاً أمام تطورات (الطوبى) وحشيتها، نظراً لرغبتها في الحفاظ على اعتباراتها الإقطاعية أو السطوية، ماإنها هي لأخرى تعرف توسعاً في لبيمة والمرجع ولذلك تنصاري مصاعبها وتشتعب داخل الحكاية ونظراً لصعوبة الإحاطة بكل الشخصيات في الرواية والحديث عن تشكيلاتها، وكيفية مساهمها في صنع الدلالة، اقتصرنا على الشخصيات المحورية، وبصفة خاصة (الطوبى)، الذي يعد بطل هذه الرواية وواسطة عقدها

يحتج السرد في الرواية على طاهر عنوانه «الطوبى»، وهو يعرض في عيني «وصلة». ويتذكر ماضيه في الطوبى، ويسترجم بعض اللحظات المشرفة من حياته. ثم يترد إلى حاضره حاصر النعي إلى الرقة. هكذا رصد استهلال النص بنفي السارد يكرر على «الطوبى» ويتبع مسار حياته ويجعل من الشخصيات الأخرى ظلاله. لا تظهر على مسرح الأحداث إلا في حصاره. ولعل هذا الحصار المهيمن هو الذي يصنع «الطوبى» في لواجهه يُبعد العمود الفقري للرواية. إذن ما هي ملامح هذه الشخصية؟ وكيف أسهمت في بناء الرواية دلالة وتركيباً؟

يمكن الاستناد لملامح هذه الشخصية في سر «السنة» التي تقدم بها دهر سرد. عن طريق مرجعه إلى تشكيل هذه السنة فطاهر عنوانه «الطوبى» شخصية يتفاعل في أعماقها شخص «شخصية طاهر» عنوانه لسردج يسهل مرمى من غاي من خسران سنة وشخصية «الطوبى» القوي يُعاب إلى تلك «شوة» و«السطوة» من عناصر وقوى بعدد. من شخصيات سنة حل سرور لأحد الشبح بركن - من يد شكوك كذا في ذلك. هكذا أصبح شخصيات شخصية تحصل بكرة لأزدواج بين العبيد والواقعي المادي. ولعل هذه لأزدواج هو الذي جعل منها شخصية موزعة بين امرين دوماً إلى أن أقصى بها إلى السقوط والحكم عليها بالموت شقاً وهذه البنية تنجس أون ما تنجلي في بسية مواء فرعية هي بسية الحفا والتعليق والشخصية بطن غير ما تظهر، إذ إنها موزعة بين طموحاتها وبين واحيها. ولذلك لا تنزع - في طار سعيها لبقاء عالمها اليوتوبي - عن عرض قهرها على الصعفاء والمساكين أحص لا تواب / إرغام الناس على بيع أراضيهم ) في نفس اللحظة التي تدعي أنها تعمل لصالح هذه الغنا، وأنها تسمد سلطنتها من المرجع لديها وتؤوي لبعيدة. ولعل البنية «الأسطورية» للشخصية

كاتب توحى - مد العتبات الأولى للرواية - بهذا الإنشطار في تكوينه  
لنفسه والمكثري.

فإذا كانت الشخصية تتصير بهذه البنية على مستوى تكوينها  
النفسى والصكري، فإن هذا الاندراج سيعكس على علاقتها بالشخصيات  
الأخرى وخاصة من يدور في منكبها، إذ سيدت شخصيه (الطوبىي) وهي  
متأرجحة بين « القوة » و« الضعف » في علاقتها بصادق وحورية وابن بديم  
المكشوح، إذ كانت تتشبه إزادها « ماء ار » هؤلاء الثلاثة، على الرغم  
من « لغوه » التي تشبه عذبتها في العلى أمام الآخرين وربما كانت هذه  
الاندراجية سبغة من شظي الشخصية هي الخلد / لوفع - القوة /  
الطوبىي. « دعه يسطر حبه بدمه ونحن نرحبه » لهذه « البنية »  
التي تشكل على « على هذه الشخصية هي التي جعلتها تسير بهذه  
« لانشط » به « تدبر ركة - لوفع » على « على خطاب كاتب تتردد  
فيها الشخصية إلى نصب لحياتها سادة أو بين سرد إلى  
مسطقة لالتصوير بسبب « حلماها » التي تحسب حالة الخوف والهلوع،  
ولسأرجح بين لوفع « شر طه » تواجد مستقبله « لظنوع » غراماته  
يقول السارد « هو ايضا لم يعد يصحك، وشرع بعائل الدم على ما لا يد  
أنه لفرط فيه، بعد السيئ التي انقضت » (ص 155).

ويقول السارد أيضاً « فجأة يصا « طفا روح الطوبىي أدت لار  
عليه. كاتب دموعه سطر مداريه « صدق انه لم يبتلع يوماً ولن يبتلع  
إلا أن يقرأ تلك النار » (69-70)

يعكس هذين النصان توزيع الشخصية بين الواقع والخليل، بين الخوف  
والتحدي، بين لدم والرغبة « هي تسعى لتحقيق « و« نفع » على الأرض،  
لكن هذا « الواقع » المرحو « يبقى مجرد « حله » لا يمكن تجسيده إلا على  
طريق ممارسات تعمل للشخصية من إطارها (وعينها) إلى إطار آخر.

تعرض عينا لقيام بأفعال تناقص مع ما تؤمن به، فيكون للشرح النفسي والاشطار الفكري، ومن ثم الشعور بالصعق والتسويق وراء هوى الأتباع. والسارد يركز على هذا البعد حينما يجعل من صادق لغوسي موجياً للطوبى بالأفعال التي يلزم القيام بها. بل يجمعه معرواً «والبطء» مجرد «باع» يد بتبادل وصادق الأدوار. وهذا الأمر يصد أيضاً على علاقة الطوبى، بروحه الرابعة حورية المرحح، التي استحوذت على قلبه، وصارت المتحكمه في كل أموره، فأضحى (الطوبى) ظلاً له. إلى أن ردت به إلى جبل المشقة (انظر الردية - لصفحات 58-64-98-92-93-143-152...).

ورد كـ «الطوبى» سمر نادر، واجهه من «صحف» التي تدور في تلك سمر نفس عصفه، فصادق لغوسي شععية انتهازية، ما من سلطتها على الآخرين **بهدف الإثراء**، وتدخل في صراعات مع لشخصيات الآخرين (أي سمي نفس المسكر) برؤف غير مفاضة الكيفية وتدخل في صراعات مع لغوسي هو سمي أدي بالسبح بركات، وأرجع من طريقه «سليم» بغيره بدياً على «أناوات» «فكرات» التي كان يعرضها على لفلآخرين. وهذا سمي سحب على «حورية» سمي سطيح يعرضها «صادق» وتنف حول ركبته مشقة كوت، ولذلك كان الصراع بين شخصيات «معسكر الطوبى» يدور في الخفاء. فكانت لشخصيات تسقط الواحدة بعد الأخرى ليعرط المغد لدي برس «الطوبى» ويحده الفترة ولعل هذا السقوط المتوالي لشخصيات هو الذي جعل «الطوبى» يعقد قدرته على الاستمرار في حيروته، ومن ثم يسقط بين محالب أعدائه بعد موت لشيح بركات، وصادق، ومعروض فلتني «ستفرد» «حورية» بالأمر في اللحظه التي تعارضت وقته مع تطلعات زوجته، فاستمرت في مردده، واشغالها حذرة العصيان. بهما استسلم «الطوبى» لإقامته لإجبارية

تمتد الشخصيات: لمربطة بالطوبى بالاردواجيه ( حفاء، أشياء، إعلان أخرى ) انطلاقاً من الرغبة في الامتلاك والهيمنة ، كما أن هذا لاردواج تابع من الخطاب لطوباري الذي يعد حافزاً على الحركة عندها، وعصراً بوجه سلوكياتها وبمعكس وعينها وشعورها أيضاً مهد معروض قصدي يشعر هو الآخر بالسورع بين الواقع وبين الفهم، وهذا الشرح يدفعه إلى لدعي عن قيادة فرسان الطوبى، لينزوي في أحد أركان الطوبى بهوم يبتغى مات تحفظ بين النصوص... قال لدعي إلى التطهر والتخلص من لذهب، بيئة تشكل عمق الطوبى ومهوض ، وتتصل بهاقي شخصيات معسكرة، ولعل لموت « الفاجع » يعد نوعاً من انواع التطهر، « لبركت » مات معسرة « سبلا » طر حنحه حنسه « حنق » فتنه الطوبى، « م معروض » لقد م ر ساً بوجوه « لب سيد لطوبى نفسه، وله سند الطوبى أيضاً عن هذا الأمر: حكم عليه بالإعدام، وشهد موه احد دعاية ارميه مهور، صمخ م ماطر ميموه

أما في شخصيات لآخر في اسروية دت مجده تقف على سمف من « لطوبى » فهي عتد سروز حباب، هي متعالمة معه حباب حري من حل كب معجج، هذه شخصيات كلها تقدم من خلال بعد واحد لانتهدية والرغبة في الحفاظ على مكانه، ولذلك كانت نظرتها واضحة لتعبية وكيفية التعامل معه، ومن ثم لم يبد استورع بين لواقع والملم عندها، أو الانشطار بين الفعل والوعي وهذا يستحب على الشخصيات الاستعمارية الا - لغوص ، وعلى الشخصيات « لوطبه » عبد الحميد اعا، وعلى « لسطوية » المحافظ الأول - الوزاء - الشيوخ والأعيان، بديم المكشوح - وعد بك الموسى - ماطر ميموه - توفيق علاط - الحوري عطاتيوس...).

وه كانت الشخصيات الأولى تحظى عند السارد بقيمة كبرى من حيث رصد افعالها وحركاتها، وما يعمل في أعماقها (خاصة الطوبى).

فإن الشخصيات الثانية نادراً ما يتم التركيز على تجميع ملامحها لفيروولوجية أو حركاتها وأفعالها. وإنما تقدم من خلال الحوار بينها وبين «الطوسي»، أو عن طريق سبل أنوالها وردود أفعالها على لسان شخصيات أخرى. وبعضها لا يظهر على مسرح الأحداث إلا نادراً (ناظر بصورة مثلاً في آخر الرواية).

من خلال كل ما تقدم ملاحظ أن لشخصيات أسهمت في صنع الدلالة بينها ما فعلاً، فهي لم تعف عند مستوى الدال، وإنما أصبحت دلائل تعبر عن رؤية فية حشد من خلالها لآراء صراع نظرتين للحياة ولذلك فهي شخصيات مفعلة في ذات مسكنة للأبعاد الدلالية وقد تأملنا في سبب الشخصيات في أحد من علاقه بين بدلول لم نخضع للاعتباطية: فأسماء - طاهر - بركات - صادق - حورية - معيوض - حصر - سمار - ترتبط بأفكاره النفسية وعمل على غفر مكون لهذه الشخصيات وهذه الأسماء تحس دالة ليعرضي من ما يظهره الشخصيات وما يفتيه كما أنها موحى بطوبوسها وأرتبها الدائم بالحلمة بينما نجد أسماء الشخصيات أخرى لا تحمل به بعدد دلالية أخرى. فهي مجرد أسماء لشخصيات فاعلة في الأحداث لأنهم لا ترتبط بمرجعية معينة فمرجعتها واقعية. وأفعالها لا تحرج عن الفعل وردود الفعل

## 2) تشكل الخطاب الروائي:

يتشكل الخطاب لروائي في «أطباف لعرش» من خطابات وغائبة/ حاضرة» مرجع إلى ما يبيع شئ، لعل من أبرزها الخطاب لذيبي، يليه الخطاب السياسي. ثم الخطاب التاريخي ومن في هذا الجانب من

القراءة سرّكز على أشكال تظهر هذه الخطابات داخل النصّ الروائي ومدى إسهامها في تشكيل بنية، وبنية شخصياته:

## 1) الخطاب الديني:

حظي هذا الخطاب بأهمية كبرى في الرواية، بحيث يمدّ مكوناً جوهرياً في صلب دلالاتها وتشكيل ملامح شخصياتها، والمنبع لأشكال حضور هذا الخطاب يجدها متنوعة من حيث البنية والوظيفة ولعل أبرز ملمح لمحور هذا الخطاب ينشئ في السجانه بشخصيات «معسكر لطربي» وشكيله لقاعاده الفكرية ووعيتها بالعالم، بل هو لمحتكم في علاقاتها بـ «سبب من حيث من شخصيات أخرى» من البرنامج السردى رسم على سبيل المثال كيف يعرّف المحضّر نفسه في تحريك وحدان لشخصية «سبب مع محيطها» فالشخصية يمكن لمصباح «بطال» في غياب هذا الخطاب وحيداً، «سبب» سبب وفوقه ولقدرة على التأثر في نفس حبيبته لأنّه «سبب» من مظهر من مظاهر عملي هذا الخطاب يسيل في حضور بعض الشخصيات التي يسير في المجال الديني «سبب» هذا خطاب «سبب» من سبب «سبب» من خلال الحوار أحياناً أو من خلال السرد مرة أخرى ومن خلال بيتين بارزين متراجعه بالسرد لمياثر، أو استأثقه داخل الموبولوج/ الحلقه ويهده الكيفية بهدف «سبب» إلى «سبب» مدى تأثير هذا الخطاب في بناء الشخصيات، فهو يترجم حركاتها وأفعالها لحظة الصحو، وهو يتجدر في لادعيتها وملاحظ أنّ هذا الخطاب قد وظف لفائيات متباينة:

- تحديد ملامح الشخصيات

- تحديد التعارض بين رؤيتين/ «معسكرين»

\* رؤية طوباوية

\* رواية وتعبئة لا تؤمن بتوظيف الخطاب الديني في عمالة السياسة ومجال الصراع.

- السخرية من أفعال شخصيات المصكر الأول ومطلق تفكيرها  
تشكيل لبنة لسردية المتكررة بإدخال هذا الخطاب في بصايف النعم  
المردية ذاتها (التهميش الأسلوب).

- إمتاع القارئ والتأثير عليه من خلال «التشويق».  
وهذا الخطاب يحصر من الصفحات الأولى للرواية وتتنوع أشكال  
حضوره، فهو يلتصم بالسرد ويدعم بأعلام الشخصيات، ويبحث في حلال  
المحاور.. يقول السارد

«سوف أحسن حيناً بالذي يس كرموا من ضن لسي هذ  
هو الما الذي نزعفون». (ص 10) ويقول أيضاً

«وما إذ ينط الم حسي دعوى من صدي طاهر تدهم سهي عن  
الصلال بر لدر نيرة من س سطر س في من مكن شير يدعو  
إلى التقى نر لمر مد حفر رس طهر مدوى برعب من أن  
تعاين الساعة البشر وهم لاهون». (ص 13).

إذا كان هذا المكان يكشف عن اتقاء الخطاب الديني بالسرد  
وتشكيله لوعي الشخصيات، فإن مقاطع أخرى من الرواية يدعم فيها  
الخطاب بالحلم (أحد البقطة - الرؤيا الخامسة) باعتباره بمكانه سردية  
وهكذا يصبح الحلم مداراً آخر لتشكيل ملامح لشخصية وأبعادها الدلالية  
بقول السارد:

«كذا بات السؤل فجأة مثلبات ملاء عيني الطويي بهر يصغي  
في أصل السديانة، ومن حوافه لدابة والقصبة تدفق أنهار من عسل  
و كانت لآنها يوماً تلو اليوم نرريح مثل الحصان في ظل أسديانة،



والحوادث تعدو أعرض من الدهور، والأصراج مطرب، ولما، يندم حول  
لقصور، والنها، يسع السماء والأرض.

فجأة يضاً اظفا روح الطويبي إذ تبت البار عميد كانت دموعه  
تفرط مفارية...» (ص 69/70).

بفتح هذا النص عن أعماق شعبيه «الطويبي»، ويكشف عن  
لا شعوره الذي يوجهه لخطاب الديني «الطويبي» به «الطوبى» في دراجله  
الأخرى الأتبع، متحدثاً عن البار/ جهنم، مقدراً بها ربي دار الدنيا  
وملاحظ أن هذا «الملاحظ» يسبب على لمة الشاخص مع نصوص  
دينية تدحج بالسر، يكتب «...»، كما نجد لخصات لديني يتلاحم  
بالسر ويتداخل به بحيث لا يمكن الفصل بينهما يقول السارد

واحد من ستم مكرج شين نفا من الكائن...، في حار سطحي كذا  
يقدر، فار معوض لدي سل للعداء، باراً من حرر الك... ويوصي  
مرأة بتحرير لوربه بنية عميد «العطش» بعد أسف، لاجب، والأموات  
من أولاده وإخوته، ثم يقرر في بكاء بلا صوت ولا دمع» (ص 112).

وإذا نظرنا إلى نص الرواية بإمعان نجد الخطاب الديني يشكل على  
لسان الشخصية نفسها من خلال الحوار ليعبر عن وعيها ورويتها للحياة  
(الرواية ص 135-136-163-166).

هكذا ومن خلال كل ما تقدمه نلاحظ أن الخطاب الديني يشكل جوهر  
شخصيات معسكر «الطويبي» المثالي. بينما إذ نظرنا إلى وويه الأطراف  
الأخرى وكيفية تعاملها مع خطابه نعثّر على نوع من المعور وعدم  
لنصديق، ونيضاً لوعي بلعنة «الطويبي» المحمي ورا، اسار هذا.

الخطاب ويتجسد هذا الوعي بشكل سافر في حوار « الطوبى » مع الدكتور كولن. (ص 166).

## 2) الخطاب السياسي:

وكان الحوار بين « لطوي » والدكتور كولن قد كشف عن مخفي سياسي وراء الخطاب الديني بهدف تحقيق المرامي لذاتية، فإن الحوار قد كشف عن بعد من بعد الرواية وهو معالجه للقضايا السياسية وأبعاد وجهة نظر تجاهها، إذن كيف يحصر هذا الخطاب في الرواية؟ وكيف يشكل مبتها السردية؟

هذه مستهل الرواية يتم الإفصاح عن سبب طرد « الطوبى » من قريته إلى « بنة » هذه القرية سر عن أئنها بعد تاركة « لشعب » وسعيه إلى سيرة « الطوبى »، لكن هذا الأمر « سر » شخصية بين زأها إصراراً على مواصلة مجدها لتحقيق طموحها.

وإذ ما لم عن نوعي السياسي تحت شخصه « الطوبى »، فإن النص الروائي يورثها من خلال يمدن.

- شخصية طوبى حاملة لا تدرك من لعبة السياسة سوى المشور.

- شخصية على قدر كبير من الدعا والذكا.

فهي لبعد الأزل تتبدى الشخصية معيبة بتحقيق غايتها، الأنفرد بالطوبى وتدير أمورهما واستغلال مكاناتها، والمسطو الذي يسمير هذه « المدينة لطوبى »، يحصر لغواي مثالية حاملة، على الرغم من لجوء لبعض الممارسات المرفوضة في الخطاب الذي يشكل وعي شخصه « الطوبى » وشخصيات معسكره: أي الخطاب الديني

وفي لبعد الثاني تصفح الرواية عند وعي سياسي عن « لطوي » على قدر كبير من الحسكة والبرية، وإلا لما وجد كل أولئك الأعداء الذين



أو صراع القوة والرغبة في امتلاك القوة، فإن خطاب لعمود يحظى بأهمية قصوى ويلعب دوراً حيوياً في تشكيل ملامح الشخصيات وبناء أحداث الرواية. فهد الخطاب تصاف مع خطاب السابق ليبرز ملامح «لطويي» الخالم للشالي الذي لا يستدور وعيه في أبعاده لعامة حدود الخطاب. لظروباري الخالم وهذا الخطاب يحدد أيضاً ملامح باقي الشخصيات الأخرى في الرواية سواء ما تحل فيها بمحوس «صدي» وكان من مساعديه، أو ما تربط بالمعسكر القيص الذي عمل امتداداً إلى عدل المصلحة الذاتية على تقويض الخالم وهدم دعائمه.

وإذا كان «لطويي» في حقله الظروباري يبدو سادحاً، فإنه على المستوى العملي كان غير منصف. حكمه ركن. ما يستعد من أنبائه لكرسي معسكر الآخر يحس خطاب شه في حلى حظوظه وأبعاده. حربه في سبب الماغة الداء: هكذا. كتب شخصية «لطويي» بحركة «الديجورجيه» بحيث أو الشاع ندرسي. فإن الشخصيات الأخرى لنفسه لا سواء في ميون. خطاب الفرد ذاته به يوفره للسر. احباب من قدات عسى مراحلة الخفاء واسفاح معه أمثال لمعطف جديد. من 197، يكهن لأن 19، 116.

وهكذا يتضح أن هذا الخطاب لم يوظف لعاية إصعاعاً أبعاد لصراع عسى الرواية فقط، وإنما استعمل لقاية جمالية وهي تشكيل الشخصيه الروائية وإبراز خصوصياتها العصب والفكرية. وهذه الكلية أسهم الخطاب في تشييد البناء القوي للرواية ككل.

إذن ما هي لأليات الجمالية التي وظفها الروائي في تقديم خطاب تشكيل أبعاد شخصياته من خلاله؟

إن التأمّل في خلق السرد يجد هذا الخطاب يتصل بممارسات لشخصيات أفعالها وردود أفعالها، كما يربط بآمور لها. ونكشف إليه

المحرر أكثر عبد حصور ومنظّمه وسائله على لسان لشخصيات (ص 118-119) أما ألبه السرد فتصطنع بالذير لرئيس في رصد تعاضل لأحدث التي شكلت السياسة ابقاعها من اضطرابات وعمدات وتشابهات حربه بين الحكومة ومعسكر الطويبي (ص 126) ويظن لحوار بما انه يعصح عن الشخصية ووعبها انه اليه ليكشف عن عوارده وتصورها السياسية ورويتها وللمحبة وطبيعة الأحداث التي تحورس في عمواتها

### 3 الخطاب التاريخي:

يتشكل هذا الخطاب من خلال حارب علامات لغوية تترد أننا نعرض سرد رسمي سان الشعب من خلال هذه المؤثرات عمده يمكن جمع أحداث هذه الرواية في سرد تاريخي مرجعي يتقبل ب من ليجدي عدم مجرد سي يوحى به عصبان لستاد، صرع لإنسان من أجل تحقيق علامه، هو مخرج يحدث في كل زمان ومكان وخاصة في ريد حارب سببه مخرج مائة في امتلاك أصحاب السيطرة أقول يقلنا الخطاب التاريخي إلى سرد رسمه مائدة من تاريخ سورية (الشام) المعاصر، إنها فترة ما بين الحربين العالميتين، بل بالهبط فترة الحرب العالمية الثانية التي بانتهاء أحداثها شهدت تراجع حرب ووحيلها عن الوطن ومولى السلطة الوطنية رماء الحكم وهكذا فالروية بحالتها على الواقع التاريخي تقترب من الروية لتسهيله لكن ما هي سببه حصور البعد لسجيلي في الروية وما هو الدور لوظيفي لذي يقوم به الخطاب التاريخي في تشكيل هذا البعد؟

من قدرى الروية وهو يعقد مع المؤلف علاقته لواصلية عبر لفرمة، يدرك أنه أمام نص تجميعي يعصح عنه غلات الزوايه وهذا التعاقد يجعله عني وعي بعينه السرد وفيه الخطاب التي شكل بساء الجسالي ولعن

هذا لوعي العلي عبد الملقني هو الذي يجعله عني معرفة بأن وظيفة الخطابات الثلاثة ليست وظيفه مرجعية فحبل على واقع فعمي. بل بها تسند من نوع (خاصة الخطاب الأخير) لتصبح عالماً متخيلاً ورتعاً يقف عند حدود لكتابة التي توهب بواقعها الخاص ولذلك تتجاوز «طبقات العرش» السمة السجيلة، لأن لا ترصد واقع الوطن خلال اعتره التاريخيه المشار إليها بقدر ما تتخذ من هذه الإشارات ولوقوع التاريخيه مطيه لسج دلالاتها الفكرية، ورزاه الوجودية وهي روى لا تعصن عن لهم لابتدعي الفكري لدى الكاتب، الذي عالج من عرصه الروائية الأولى قصاصاً فكرية وسياسية تهم لانسان العربي ومازال يعيش في أنوى دبعه عربي لى عبر عنه بوعي يهد عن 20 رخصر

فالخطاب التاريخي يحضوره صير د حبل هذه الروية عن طريق ادغامه بالخطاب السياسي<sup>١٦</sup> بين يدي سر بوشى تاريخي عند المؤلف ما يروق طينه جداله هه هه في سج دلالات الرواية بعيداً عن تاريخ مباشر لتسجل لغو من سوبع نظر لارتبط هذا الخطاب بالمراد بدينية خاصة فهو لم يشكل صلاح الشخصيات الروائية، كما لم يوضح عن وعي تاريخي عمدها إنه خطاب يعبر عن وعي السارد ورويه خاصة لتطور الوقائع والأحداث يسوقها في إطار هي وجساني

اطلاقاً مما تقدم يتبين أن الخطاب التاريخي وإن كان مبني على نظام مرجعي محدد، وحوالته نطل محكومة بمعايير التشغيل الروائي لا نتعدا إلى رصد الواقع الفعلي كما أن الخطاب السياسي يقف في نفس لدائرة لكنه وظف لمرس ملامح للشخصيات ووعيتها لإيديولوجي ف الخطاب لديني فقد اصغى بأبعاده لطلقه/ المجردة ويتنوع إدراكه وفعله من طرف الشخصيات بكنهه خاصة على الروية، جعلها نغمر من

العوامل    على مستوى الأحداث وأفعال الشخصيات، وعلى مستوى البنية  
منحها صيغة الشاعر في الأسلوب.

وفي الختام أشير إلى أن « طيف العرش » قد امتص، وندبت  
إحکامات صبة جمالية هائلة ولعل له عوده إليها في مقاربة أخرى

\* \* \*

إذا كان الأدب انعكاساً للواقع على  
الإحساس، فإننا بدحوها عوالم المبدعة  
« قاطمة يوسف العلي »، تطل على  
فضاءات تكون مسرحاً للمجهات قرائه  
أكثر، بكونها فضاء اللغة والشخص  
والرؤى والحداث وقضاء المسره.

نصوص « قاطمة العلي »، تلمس تعددتها باختلاف القراءات  
وتنوعها تظهر مسبوها كتيبه حده، حتى على شغري فاقاً  
تأويلية حسب السعد فتفتي ومرحبه غير ناس حقه ر العوض  
تحتوي على زر ساعد على ميكيك النص سيطرة يمكن للقرأة  
لوعيه استحضار حطب اسهر من حلال واستطرد مرحبات تفرى  
النصوص ونحير للكتفى

تبر سخرى الس تشر لا غوى اكثر عتف أشكالاً انوع،  
يجب أن ننعكس على مجمل السيج لادبي دور ن يكون هذا الأدب  
اداء إعلامية لفكرة، حتى لا يسقط في مهاري لخطابية يعقد من ثم  
إشعاعه الأدبي

لأدب ليس صوره عطية للواقع، بل إرباحاً ميباً لم يعرف وشاهد  
في الحبة، قد يحول فعل لكبة إلى صرخة نشورها أقتلام المبدعين في  
وجه واقع مريب يلهم أنهي لأزبا، وقد تكون الكتبه وجها يسكن  
أعماق الكتاب، تشبه حراوات لروح المارة، انطبعات بفعل عوامل  
ليس هه مكان الوقوف عليها صورة عطية للمرأة رمزاً لمشر ومونلاً  
للناسي، فهل هي كذلك؟



تشير النصوص إلى يؤز العمورة والمسكوف عنه في مجتمعات غيبث الحوازي.

ما بين أيدينا كشف حور عن واقع تنأس فيه العلاقات وفق معادلة مشوهة. بها خطاب يدين أخلاقيات المجتمع. بأسلوب قد يرى لبعض فيه تجاوزاً لطقوس الكتابة المدجنة

في مجموعه «... مربوطه» يقف على أعتاب النص الأول «حالتى مرودة» وبسبائيه وشفاييه، نطل على الخطاطب المكثف لدي يقول لا للإيمان بالمسعاد، ولأبد من الاحكام للتجربة، اما ذلك الالتباس الجميل بين لشجرة والحالة. فقد وضع التلقي أمام حالة استثنائية من النهاية مفتوحة على ثلاث حمرة من لدن

في نصها «... مربوطه» يقف أمام بقايا حركتيك مر ومطالبيه بنفسية بعيدة عن التخرج، حور... من حال امرء... هل كل ذلك ضمن سياق حوراني متجرح، وأصلي قصيدة كئيبة بالة

قصتها «عندما كان الرجال حرك» تصفها هذه بعض حور الرجال «روح» وجد هذه مصيحه في مناسبت كثير من لايدروا رجال قدروا الاستطاعة، مفضل امرء هروب النص إلى أخوة العتاربه لطرح ثيمات ساحة لتجربة لذات من كل ما يتلبسها ويصفي رجوها وبحول دون معرفتها حقيقتها مع حمر لجانب الأثني التي لا تملك الجرأة في الدفاع عن كيانها

ثالث «لو» هل أعجبتك حياتنا؟ فكرت في الجواب ماذا أقول؟

الجواب على أي حال. غير مقبول. لزممت الصمت.

هي توحي بجواب في حد الوصف ولكنها لا تملك الجرأة، فمرمت الصمت: هل يدين النص مطلق الأثني أم يدين المجتمع؟

عابد «لو» تقول أيام أحس من أيامكم مرد أخرى له أجد  
جواً - فتحت المظلة وانطلقت من جديد أسير تحت المطر

جاءني صوت «لو» المتعلل وهي تسأل أرواحها في صديق لم يقبل  
و تختفي ولو من واحد منك «لديبير» صاحب لدور بدخل  
الكهف، يجهز نفسه إلى لا راحة في الدنيا هي 27.

قصة «ما فيها شي»، من التدايعات الدنية ولجسيد اختلاف  
رؤى الأجيال، وبهية وظلت فيها المعارقة المشعولة بأحكامه. مع شخص في  
مشاعر لمراهقة التي تعظمي بمران الإعجاب بعملها الذي له يوم من  
مرواها، ذهبت برادة حديقه في فئسي. حيدد بدد عس حزنها،  
غير قادره على حث موعها بـ حديقة فئسه على طس راثرتها  
تتبعها من حان لب **بكي حلال الحبيب**، وما كان يدرك أن يكون  
غير تدبير من «صريم» «صطع» بـ «أحلام» به حب رعه كادب  
كسرب نقيب تبار بوني ما نعل مؤس رجعتت بصلن أجواء  
النص، خارجة وثاجية

«أنا وهو وهو» يتنفس فيها العلاء بين متى وزحان، عوانها دل  
كما بقية لهاريس التي تلخص الكثير، وتكون مفتاحاً للوقوف على  
مفاصل عامة في النص وخطاؤه.

يمكن للمدقق قول الكثير عن هذه الأثني مصطربة سادية  
تستمتع بزبداء الآخرين مريضة تحتاج من بواسيها وأخذ بيدها؟ من  
المسؤول عما وصلت إليه؟

بعضها نص أمام جراً في اقتحام المصروع وكشف عي الأثني عن  
مواجهه راحتها الجديدة، هل نجد دعوة لتحطيم المواخر بين الجسديين  
وصولاً لتحقيق سوية دتية ومن ثم الانطلاق إلى امان حرية فردية لا تحوم

لها بعيداً عن مواضع غرب اجتماعي أصبح وراء التاريخ وأمام متطلبات لجمعية الكونية الجديدة؛ هل هو لإحساس العاصم بسعادة الأثني التي عاين فعلاً تتجاوز به السائد والمتعارف عليه ظاهراً وعن سابق وعي وتخطيط وإصرار؟ إننا أمام حالة مرضية.

لماذا تعترى الأثني حالة نفسية غير عادية إذ صدها الرجل. ولماذا ترعب فيه أكثر؟ هل يخلق ذلك لديها حالة تحد معصر نفس بها حدود التباين لإشباع حاجة الامتلاك، أم أنها نوع من السادية التي تريح نفس عذبة تجد من يعذبها ويؤذيها؟ أثنى هرجت على المألوف في ديب لسان تركض قلب الرجل على غير عادة النساء وتستمتع بذلك

توظفت سقاية نفس سبعة من خمسة «هنا بعبوس» وفيها يستحق لعنة تقتصر على سحب صورة «هنا» ذكر العهرور معتمد لوحه نبت عن لحيه نظمه الدابة سر بصوت لفراصة باناع الميدان على 77

أما تقنية توظيف الحلة فكان لها نصيب

- جاسم م. عدس م. سراج م. سبعة م. بعد رجعت فرح كثيراً عندما سمع هتاف مخاطبه، لكن لم كان صوته يشبه الممثل حسين رياض في فيلم كان اسمه لم يعثر على اسم لعبد، مصابيح جداً، رعى برجله، أصابت حالة السرير أوجعته. السقطه، ص 47-48.

«نكر في آخر بوصله إلى الكلمة الفائقة، سأل نفسه م. هو نشي، الذي في الكتب؛ احتار في الجواب. حين فكر في لعبارة المحفوظة في الحقيقة في الواقع ابتسم بذكر مديره المهم م. هو الشيء، الذي ليس في الكتب» هل يرى أن الوعد لا يستحق لوى، كت اعتقد أن الأمر عندك مختلف كثيراً».

مرة أخرى نصفا الكاتبة مع صاحب تاريخي يقطع لمران للحظتي

الغربة والكسابة وتعبير من زناية السرد وتوسيعه « آيس ث هيد صورة القراصنة؟ لا بد في أحد الأفلام، بلادو لم يعرف القراصنة، مرة واحدة ذكر لشبيخ » « سيرة قرصان كويني، ولم تندم سيطرته على صمعة الخليج لقد قبل » تشارل الباعيا بضمير لعائب يعطيا مساحة للتأمن من خلال وسيط بين كملقي وبين المدعة « هو لم يحمي بدأ بأن يكون قرصاناً، يريد أن يترك في وجدان الآخر أو الأخرى، انطباعاً بالوداعة، بالثقة، بأنه العالم الذي لم يجد من يحميه، هل يمكن أن تكون هذه التعبيرات لباقره إلى أعلى على صمعة اعتراف على حمله الذهبي لايح من قلبه؟

يعجب من هذا يكون نفس بني يحترقه « طعمه يعني » ذلك لتصبح من لا تملك لك الحركة في بوطر من لا تملك من لا تملك في مجيء البحر « هذا بعد « قد أنظر حصة على سيرة الذي لم يبراد « ياني » ما لوحد اسمه مار، من قبل من خلال سطور بين بين وحر « يعني » « حة لرجل « شهر من « بعد « المعنى حتى أخفى وأسه في الزمان كالنعماء » ص 64، 62، 69

وفي الوقت الذي نهراً فيه من صاحب الموقف الباهت، فإنها تمكر أيضاً على الأنثى اهتمامات السياسة حسب وجهة نظر بعض الرجال « إن المشكلة أنني اكتشفت أن خطبي صفت طريقها إلى ما تريد هزت رأسها، قلت كمها، رشت الفجان، قالت: لم أفهم، حسناً، المسألة بسيطة الأنثى معجوبة بالسياسة، عملها، دماها، أعصابها، كلها أمريكا لإمبريالية العوى لعظمى، حق تقرير المصير « زمانسان حقوق المرأة، العولة، ولم يتبق إلا الحديث في الخصخصة والفرانكفونية وتقديم طلباً للعمل في هيئة الأمم

- وماذا في ذلك؟ هنا دليل على اتساع أفقها

رغمها بظفره مشككة، هل تشيده؟ تستعده؟ تريد أن تعرف ما هي أعاقته؟ فكر، دبر، قهل، قال.

- لا مانع، بل أنا كمتقف أرحب بالزوجة المثقفة، ولكن الثقافة لا تصلح أساساً لبناء حياة زوجية سعيدة» ص 65.

هذا لا ينافي بالثقافة المتناقص في نظره للمرأة «ببساطة شديدة، أن أريد أن أكون زوجاً سعيداً، وبعبارة محددة مختصرة: هل أجد هذه السعادة عندك؟ هذا ما أسعى إليه» ص 65

انقسمت مجدداً قالت:

- من جعلك سبباً من من يفكر، أعكره، طبعاً أنت تشاركني في هذا؟

بادر مثلها

- طبعاً ولكن؟  
-: دع لكن منه لي،

- ولكن نروجه عنيبه لهدن يكون حذره في طرح بمصايب العامة مع زوجها، هنا تدخل بها الكاتبة إلى لقطات مقطوعة إلى معترك

- «أحمر وجهها عند ذكر كلمة زوجها» ص 66

توظيف بارع للفظه استباقيه شي بأهميه عميرة، نعم اسعى إليه صريح للرجل المردود لدي لا يعرف ما يريد ويبدأ للسير، سعياً وراء لبحث عن مجرد أنثى.

- نعم لرأي هذا ما يعجبي فيك أنت تعرفين تماماً ما هو المطلوب من زوجة سعيدة، فاهمة تريد أن تعيش في سلام ص 66. هذا يفضي لطرف عن مستواها وتفكيرها ونظرتها

-: أنت مختلفة تماماً . أنا عانيت تعذبت استجملت واحد ممرسة  
بالسياسة ولثانية مثل السبعة المربوطة في الحيا . لا تفكر إلا في  
أهملها . ولثالثة كانت لا تفكر إلا في أطفالها أما لبعث الذي يجر  
لعربة لم تكن تعطيه أي اهتمام . إنني أحلم بروحة تزكك لي كل  
يوم أنها زوجتي.. ها.. ها وأيك أيتها الجميلة؟؟ ص 70.

هذا النوع من الرجال لم يقل لنا ما هي الموصفات التي يبقى في  
شخصه روحه لا نهتم بالسياسة ولعكر ونهمل أهلها وأولادها . ونسح  
ذاتها لهزل!! هل تكون بشراً أم مجرد بقلة تليق بأمثاله؟؟

نصيح معاً كذاب لعمس في قصة «قصة» حنيفة بسير الأستلة  
العكرية التي نطرح . هل يحاسبه على أصدا : حاطر سيطاسي لم  
يطلق به اللسان؟ ص 73

لواند الذي عني عن نفسه بعينه كبرياءه سببه كان يحاول  
شراء روح لاسه بكر . ذاب هو بسس له موب يد بالعكس  
كانت تشمر . بسا به هو بس بعد ليها الحياة ويجعلها قاذرة على  
احتمال العوسة . كسبتت ن رهزراً كثيرة بعدد أوراقها وتعتز أو كاد  
من تلك الهبة العابرة لم يبق منها عبر أغود حابة كالخة للون ص 75

باسي مروج بحكي الصن ظلم المرأة للمرأة الأم للابسة دي تعرية  
للواقع وعلاقاته نجد؟؟

عندما كانت طفلة . حاولت تقليد أمها.. ضربتها الأم وقالت:

- أنت صغيرة على هذا والبيت المهديّة تفعل ما يباسب عمرها عندما  
سعت لي قتما . أدوات الزينة سخرت الأم منها يجعله قاطعة كعد  
لمككي.

- ما عدت سالفة، وجهك مثل صحن الموش وتحطيم ما كبحاح؟ هل  
تشعلين في السرك؟ ص 76-77.

به لقمع. شره صغاراً. فدوي براعصا المشحة ويعيش بريق  
لأص في عيونا، فهل يبقى في طفولنا حلام لشحنيات متوردة؟  
وهل نحن من ثم مظهرون لنصبح مو طيب أسريا، في مجتمعات سوية نريد  
أن نسي أوطانها وكيف يكون المقموع قائد لشخصية متنبأ

ما لا يقوله النص ونحينة السطور أن الأم مضبوغة واحدة لشرط  
وجودها وإنسانيتها وإلا ما كانت تنصرف بهذا الحقد وانقصوه مع  
صغيرتها لسي عذابت معها بقدرة مكرهه حذب عذاب اجتهت  
تبرعاً لها بعتمل داخلها.

ه ستر بر : نكلاء في حلقها، لم يرجه. به حتى مع مرور  
خمسة عشر عام كما يتصرف الحلام قد فيه الشبه في شبكة  
عجبها بلا أحد من دعه لاه لا سحر السحرة القديمة.

هناك ب تصح سب : صعظت شور ب من علمي  
كيف وكيف وكيف؟ في المنة علموه أن الامومة تصحية وجب وإبشار  
لكن ما تشاهده من تصرفات أمها يصطدم بما تعلمته وسبب لها قنفاً  
فكرياً ودالة من اضطراب نفسي وعاطفي أدى بها أن تعيش مضبوطة بين  
و تعين، لا تستطيع التوفيق بينهما، ما وجدت وسيطه أسرع في طرفها  
الهادي وسبها لصغيرة غير أن تعلمه في حق التعليم وفي نظرتها للألم  
أيضاً بطوب واعتزلت أمها أصبحت مشروع نحراب لم يتطور بعد أن  
ظهرت أعراضه في عاطفي لتدحين، مقدمة لتعاطيات لا يعلم إلا الله  
حدودها، مكسمة في هذه المرحلة العمرية والعقبة بالاكف، بدلت والعيش  
على يتصامم والدعا والحلم بروج ياخذ من المحبة الذي تحيا فيه

أي استقلالية واحترام يعتقد المرء إذا لم يجدهما في بيته وحين  
دويرة؟ ماذا يكون حاله وشخصيته وإنسانيته تصادر من أقرب الناس  
إليه؟

يذهب لصي ندخل لأهنا، وعدم احترام رأي القصة، دعونا نرى كيف  
تصرف الأم أمام المخاطبين!!

جاء مخاطب الأول، وحب به الأب، شجعه ولكن الأم قاتت هد  
حائض لا يصلح طمعان في مالها، ولم يألأ أحد رأيتها في المخاطب الأول  
والثاني والأخير الذي هرب إلى غير رجعة ص 78

لماذا كان يوسف سبياً؟ ماذا به يحدث؟ وضع حد بسطرة الأم  
ورعوتها، هل من ردة للأب؟ يكون حال نندل من في بيته  
كهد؟ النظر عنيته، صيف الناس على أناس ما يكون، نصل دم  
أمر عالمه لغير مات ذلك، ويرى هذا على ما نفس ما أروج  
لأصيلة يسري، قال له كل خاص لأمه، انه من ثراء، ما صاحب  
ولمجاهد يكس، ردت الأم بشرسة لمجاهد لا يحوله من يسري لأصيل  
ونسبت الأم أصلها وصاح العريسي بقمصة عين ص 78

'ي ناقص نجباء أفراد ومجتمعات، لماذا تريد لأنفسنا ما لا نرصد  
لغيرنا، حتى لو كان ولدنا وطفلة كيفنا؟

هل نحن أماء مجتمعات مأزومة وسلبات تعمر حبرها في تريب  
ونحن لاهون سادرون؟ ثم تلك الفتاة/ الزمر لماذا رصيت بهذا الهون؟  
أنا بحب عليها أن نحاول عبير الظلم مهما كانت الوسيلة؟ لماذا كل هذه  
لسببها منها؟ هل ما وقع لها معادلاً موضوعياً لسببها وكرها؟

لنتائج المحتلقة تطمي على تكبير الفتاة، كرهت أمها وتعاطفت مع  
ولدها، واعتقدت أنها صحيحة، ثم ماذا؟ هل مدد لظروف؟ وهل يستطيع



لمعصير القاتل؟ كما مدانوا ويحب عليا محاولة الخروج من عتق  
الرجاجة الاب مقنوم حبب وجهة نظر البسب والابهة مظلمة من روية  
نظره عن نصف الأم ومن يسمع لشكواها من يعرف حجم لقهر الذي  
عاشته في طفولتها حتى أصبحت شخصية مأرومة بكل هذه لفظاعات؟

تفية وجهات نظر الموطعة ها جاءت موفقة وتناولها لفي للقصه  
الدائرية جاء بارعا بموظف لمدعيات، خاصة من جانب لام التي حلفت  
تصرفاتها لتأويلات وفصائل معشوقة، وإلا ما معنى أن تأخذ الأم في  
حببتها ثياب ابنتها الداحية وتحتفظ بها في حببتها الخاصة بل وتذهب  
بها إلى لفرق هل مديسة عصف لسكر مديسة مع بولدر لساها؟  
هل كانت لاء بعد من بسبها، كك سحجة هل كك، حب بسبها حد  
المجون وبرتس لفرقها صا على الآخرين من لاسبا لبعدها  
فعلت على خطيئها، يعني؟

مع كبر، حمد، لا أكد يفتح عليها الدعس حببها قاطلة  
للتأويل واختلافه الإجابات وتلقدها

ه ارجاع امراه موظف الكابوس والحلم والامترجاع، وتطل على  
تقبات القص الحديثة تعصع عولنا الخيبة التي بحثت حدها أدعيا،  
العكر والأدب من يظهرون في وسائل الاعلام بصور تناقص حقائقهم،  
ويأتي للشهد كشعا رداحبهم وأقنعهم التي لا تحفي سوانهم رغم  
التصبل المسرحي المكشوف الكاذب.

مع الأم مع التي سعطى ليلاً وهي لنها تليس أردية لعكر، تطل  
على الدس يقصاع الانترن " كدول الأم الدفاع وتثبت صورتها المهرورة  
في عين البسب تحت أن تصبب الابهة وتلزم الأدب تحت أن تقول هد  
كذب وحصوم الأم هم المروجون لهذه الأكاذيب، غيرة من حمانها ومكانتها

ورثوها وكتبها التي يقبل عليها القراء بعد أن يشتريها من أصحابها".

أي دانه يحمل النص، لم اشتري فكر الآخرين وادعاه. أم اللواقع الذي أمر بمدح تشاجر بشجرة عقلها أمام سطوة المال وأحاطيل المرأة المسددة، هي قصة حائرة حتى مع أولادها الذين يرمون لانكسار حلق الأيواما

يرد د المجر عفاً في طيقات لواقع المريض كنهه منه مع اختلاف الطريقة تراوغة، سحر من الوجه الذي يظهر في الصحف ولتلهويون، رجلاً أخلاقاً لكنها ليست سادحة حتى تحبط الزور لأحبر في صعدوها يا نصمه يا حة حدة - ساس لا حردن على فتح الموضوع يعجب غير حة جمالها ودرها وسهر به ينسبه محسن الكمل حريصاً على التقرب إليها، أما هو فله وجود كثيرة وفصل ذائناء بها..

89

قال لها حينها : يا بني ، بكاءه يحضنها من عقدها وعجزها  
صعاب شكيها : حينها ، كذا يوسع في تدريبها بعد مباحرة أكثر  
وتحس بتحسين صحتها : إنها عودح المرأة المطلقة ، باحثه عن المعاصرة  
أو لأصا ، رغم ما يكمنها ذلك من مبالغ لمحقها حشرات العقد ، وتطارد  
الكوابيس في اللحظة .

١- قولني يا لبي زوجتك نفسي. وينتهي الأمر! صمتت ثقيل.. ويدور شريط لذكرى الصاخي المصيد للاب الذي عاد من لحظة لوعي اعبة هي وأبها مشاهيران قصص عمره يجمع الأصول بالمكر والتضليل والخديعة.

التيحات تفرص نفسها على كل النصوص بعمق ذكية وعوض في  
يعاد لشكله، دون الاشتغال بظواهرها الأثني في هذه النصوص تعاني

من أمراض تعشش داخلها وتظهر بتصرفاتها تحب الحب ولذة الحب المرتبط بالقوة، تملك حتى الجنون في معذبها ويقسو عليها «دائماً بقتن الحب بالقسوة» ص 106

بلح أرچوك.. خلاص.. تبت.. لا تذهبي..

لن تهتم، مضت خطواتها بتراقص وهي سعيدة جداً بإحلامه.. بهذه، برصده (حليه موت ما علي؟) (استاهل) وشعور آخر كان يعتم في قلبها هل المتعة بجذب الآخرين وإدلاله هي ما يحقق كبرياتها؟

قصص مجموعتها «وجهها وطن» التي تحمل قصائد هنية مركبة، صارت لتجدر عصف في سمات من يدي لرجل من.. ب لتقاطعية معتدلة «هو لك» «سرح» «ل» «رجلها من عرفة مثل طفل يبكي لمحدود عنى عصفه التي يريد أن يكون» ب من كسرها ويلقي بـ

تجد في الله أعبد.. ارتفاع بالعصا لمسرى الذي به مشاعر وأحاسيس مع تعريض على غير به لنداء سخا بـ «لكنك لتعشق بالنهاية التي لم تقدم أجوبة جاهزة، بقدر ما مطرح أسفه احتاج لمعادرة لتفكير وتقلب لراي، دون أن سمح لأنفسا بأخذ الكلمات عنى معانيها لياشرة، بل الدهاب بعيداً لاسقاطات وصرية لمحتمل أكثر من معنى وتفسير.

في بصرى المجموعة التي مختلف على تحديد شروطها الفنية، نماذج لقصص العصفيرة بما لا يزال مجالاً للأخذ والرد، دون الوسوس ليعريف شامل محدد لماهية القصة القصيرة وحدودها، لكنها تظل بموصفاً تتجس من قضاياها الفكرية أفكاراً وتقنيات لا يمكن المرور عليها.

في نصها «وجهها وطن» سواحه لمرأة المرحسية التي يمدغم في

كيسوسها لدني بالعدم وتحكي تفاصيل بيولوجيا الشخصية المنظمة  
نرهن بسطلي إليها . على هذه لقطعه « مريم » التي فقدت بها شهيداً .  
وعلى قطعة أخرى من المرأة المكسرة « حصه » أجريت لها عملية بعدت بها  
حر . عدل من تكويسها وأجريت له « فاطمه » التي سرق تاريخ أولادها .  
وربعه له دلاله متى حرقوا جريحها العالي ميكر . بحرج المقدمه لاحتلال  
وهي مازالت بعد في العدة لم تكن يسهن جميعاً . بل ما كانت ترى إلا  
د نها حتى تكسرت مرانها . بفجر الكل فيها خروجا على قطع المرأة .  
تحصص بخبري تسحب مديلا . تسحب بنمايا لآلوان عن وجهها تشد  
شعرها لأحصر . الذي يوقع بالذكور . تجشو على ركبتيها تقبل المرأة وعلى  
مقربة . محمد فهد كبيره حسب سعدا روحها بحس ملامح لوطن ص 50

بعد برجل سبه في نفس « عذبة » والظلمه ليس مثل على فان  
شهر معتده من التأويل

باح بكل مناهيس للجمع شكة . هوسوع سالف حصل . غسي  
ومن أمر . مرفه سعد حسب « « مرمود حرج . رجه من حبة  
الريق الاجتماعي . لا أحد يراها معه . أراد أن يكون الصورة الوجدية في  
الأيوم بنسب الروجة لم يعرف لها كانت تيسم بوجه حر .  
ستحضره من حلف السند . ركيه على جسد روحها أعجبها الصورة  
لمعقة . غادر الغلا شيعه بنظرة مسجبة

- : لا تريد أن تسالي إلى أين سأذهب؟

قالت ماعمة: ولماذا أسأل؟

- كأنك تعرفين؟

- : حتى لو . لكسي سأنت منذ عامين . وفطنت الجواب وكانت  
معركة حرجت منها موضوع في السياره عاد إليه الخاصي أيام كان

طلياً في الكلية، اعبر من الحديث عن رسالة الشبان حرفه لم يصدر  
أكذوبه لحياة لمعديه، لم يكلم صفة، ثم يسمح لهاء أن يكلمه رأى في  
تقارب وميل إلى موضع شبهة، وضع كل همه في المذاكرة، اطلعوا عليه دوده  
كتب يعرف كل شيء، إلا الدنيا، دار بالمرئية الأولى، عادر الكنية في  
وروما، نظر إلى سائها البيض كمنطاب وأن حركة امرأة ليست لا  
ستاراً للتحلل لعب هنا كما شاء، يستطيع أن يفعل ما يشاء، ويعود  
بقليه النظيف وليس له بهيمات على أحد.

هذا الرجل ألا يستحق لثاء؟ اليس منصفاً ويحتاج إلى عطف  
وعلاج؟ من يدعي نفسه من هذه المصائب رأى عريه سروده عمداً ل  
ليه خال من برى ريشة رغبات، رماح عقيب نرى له حب الجميل  
فما وعقب، ليس ربحاً يارده واجبة قتله ويحب نطقاً بحس بذلك  
صعاباً؟ هذه الشخصية غير لمرسة لا تلك من عقوبات سداً شيئاً،  
رغم البهجمات لك، في فاهي من عذبتها لا تسمى في سعاد من مع  
لآخر، محرر ملاحظة من موظفة المصروف جعله يصرح غافب مسكراً أن  
يشير أحد لحظاء

- اليسى نظارة لأنك لا تفهمين وظيفتك، هكذا تنقلب لهجته وتنعير  
ملاصحه وترنمض يده ويثب حامداً في لفافات أخرى يعرض عسى  
الموظفه الزواج بلا معرفة أو نعام، كيف يحكم على الأشياء، وعطيطه  
قيمتها ونحن بعيدين عن تعاضلها؟

عرص عليها الزواج فبليت، ما رغبه فيها بياصها لشباب،  
عبره العسلية، وابتمائها العذبة، هذه مقوماتها، أما هو فكثير  
يتمنى إلى أسرة، غني وتنتاه كل البنات مضت الأيام واتشغل بالسياسة  
وعاش صراعات المناصب وتلقى العلاقات الزوجية ولازمه العجز لمصفي

والعصوي غير مبال إلا بتحقيق نجاحاته السياسية والمالية واهمل زوجته التي بحثت عن من ينتقم لها، لم يكن المستقم بعيداً، ما ألد الانتقام بعين لأسلوب ونفس أدوات الجريمة! والأمر لا يحتاج لدكا، لإدراك أي رقم ظهر على شاشة بجهر الصديق المخلص للزوج!!!

جمالته المخلي، شاعريته ورومانسيته، والتهنية في «عروس لم تظهر بعده أحدث لعالم المرأة» الثيمة التي تفرش ظلالها على قضايا لمصوح وبزاوية جيدة.

صوته الأخص بحاصره لا تشبهي نفسك، ماكو حوار، ماكو بيران، سعدون د كس، حب من حبر، سبرج عند علي، وإد كت خادم من حقي أن أترك الشعل

تأسس به به بطفه، الحمد لله، بحرف مقادس، حاديه نوري مهمة زوجة ومالك بخدي لمجهرتي

معداة طرس مداب حداثه، كره - مكبه الرجل العا - وطلس ونشويه مودج لمره بسري لكب هف، فـ روح محتب من السماء بطالب بحقه ولا يشكين

على عتبة المطبخ رأت مكينا، انجبهت لمرقة المود، وأنه مستلقياً تعصب ملائحه، لم نجد لناب الملبح الذي فتحة حب بها، كان بحور كيرة تصطك أسنانه مع دهبان الصور الكريد ومغاغة تمعب بجانب منه، معو حطاً من لريد يعيب في شعر لدق الأنثيب مطحها لأفكار ومحرفها نيران الانتقام، في صراع حاد وعيق.

الطن المتهدل يدلق بين العديدين الميعلين/ رسمه الكاريكاتوري المبرح/ من أين برانيه العود؟ هل إذا وصعب السكني وفصل بين الأشلاء، لكرههم متجد من ينهمها بالقتل؟؟ هل متفده أحد وهو يقتنها كل لحظة؟

اسئدة تنعجم بعد مغامرة يكون فيها الخاسر، لكنها لا تستطيع الخروج  
موقف يبيع مطرق التفكير في دماغها.

لقطات استباقية تحصى النتيجة التي سينتهي إليها، ترسم المشهد  
في حياتها «دار الدم، اندلقت لأصواء، سال محاط أصفر لرج أحست  
بالقرر قرر طعم للقهوة إلى حلقها وقامت لقيء امتلأت لعربة برائحة  
لعن الذي طعمه لشراب، وفاح السرير بروائح شئ» ص 66

سبح أماء أنشي جارحة، نعرف ما لها، ندير حساباتها بين ماضي  
مل وحاضر تفس فلا نجد ما يقنعها غير الفيل الذي لم يشع لها غليلاً  
ويعيد ف صاع من ماضيها على يد «سبح» من «سبح» وتري  
ولمجرد حب «سبح» بسبح «سبح» محطبات حبيب «سبح» ينقص  
بريقها بتذكر طعم «سبح» كرمشها «سبح» عن حب بعد اسبوع  
من روايتها ما بعد «سبح» كانت مجرد «سبح» في «سبح» أصبحت  
مجرد «سبح» من «سبح» «سبح» حب الإنسان «سبح» من البساطة  
أن تتورط في جريمة قتل؟ لماذا لا تبحث عن الجوار وتحاول الهرب؟

إنها في بلد بعيد، ممن يرجع بياته للموسم بسبب الفقر، تصادر  
حربها وكر منهن ويحك بمصائرهن دون أن يملك الأهل حلاً

إذابة أخرى لوجع من العلاقات التي لا تنهض على مفهوم إنساني،  
ورفض لزواج غير متكافئ يتم في ظروف غير صوية.

وصفت السكين على حارب لعراش، تمت أن بسحب على السكين  
فيقتل نفسه ص 67 حل يرميها من عذاب الصمير ويطلق صراخات  
الانتقام.

هذه التذاعبات التي استعرضت بها تفاصيل أرواحها ومآلها  
ورغبها القديمة للحلاص من الظلم، كانت مجرد حقم عابر من على

حاطرها في مستشفى الولادة فتحت عينيها، وجه حزين صامت يحكي بها  
رأت كيف جلولكور معقلاً الإبرة معرورة في رويدها ستقيل موبودتها  
لأنني ميتة. قال لها الطبيب أحدي الله على سلامتكَ، يعرضك له  
حيراً كنت عروساً جميلة تالمت وأتست من أعناقها وحدثت له ليس  
على سلامة، ولكن عسى أن العروس الجميلة لم تظهر في هذا البيت الذي  
ظلمت فيه وامتتهت إنسانيتها.

يرتفع إيقاع السخرية الدرامية في نص «البومة» الذي يحكي قصة  
انتقام لمرء من امرأة، انتقام لصبيبة من العريس الذي يجعل منها ملكة،  
من الساحرة التي ردت عسى بابها المظلم قلباً عساً سقّب على جمر  
نظارها القاتل

هل تدس تدس تدس مستوى التفكير الضحل تدس سحر في عقول  
الشباب تدس تدس تدس تدس تدس تدس تدس تدس تدس تدس تدس تدس  
لصدمه سوظف من جدات النكدي؟ من سجد وطلب إليه ألا تنسى لتي  
تعوّزتها السيل قلم تجد غير إشمال النار في قبر ميت؟

لوجه حجاج سدسها العاصه مخرجه بحرابيه رذب من الشريق  
وتربيع مصادر الرد فيه. ناهيك عن قدرة على رصد كثير من لتعبرات  
تالت<sup>21</sup> «م حرام/ الساحرة» إذ ما بمعجبتها «ص بيل» بأحذف  
«قتاد» لا بقولون كان شاري فربحنا، لأزل تحول وحما عبدل اليوم  
وولدي دكانه يسوق العريلي أحس دكان، والبيرات تلعب بيده من غير  
حساب، وعندنا قسيمة يتيني عليها فيلا ص 80

في التباس يسكن الفتاة التي وقعت أمام والدتها التي رجعت  
مربعاً، قائله هذا من ضعف الإيمان السامع والصار هو الله ص 81 بل  
أي تنقص تعجابه وهي تعبر قناعها عندما تلمست إيمانها وذهبت لإشعال



قبر الساحرة -عتقداً أن استنساخها عانساً جعلها تقبل بالانتقام أملاً بأنتمكك السحر واحتلاق الحال؟

في حولتها وحدها كاتبة غير محايدة في طرح رؤيتها، أعطت للأشئ بطولاً مطبقة في مجمل تصورها، المبدأ برسالة مكرية جعلت مندي تصورها بخلط بين الساردة والكاتبة بسبب حضوره وصوته المهيم، وبمس رونى يرفرف على أجواء القصص التي بدلت بالمحمل مع الأثنى واتجاوزت لها بشعرتها الرقيقة وحميمتها الأسرة وخطب المتقن للواقع بالمتخيل والحلم بالغرائبية، تتعدى منها شخصيات مقدومة، كان بعضها محتقناً بشجرة صموط وقفة، كما رصدت مجموعة التناقضات بين حبسها روح سحرية طارحة تصاب مقصده كجوعها للعب وحظها بصورة تعدد للروح صفته الأسو على حيرة الرجل السطية والمرأة المظلومة

حصر عكس كان نمواً شخصيته لخدمة لتي أصبح مقتنع في أدها الحيات

والموازنة بين دواخل الشخصيات وخوارجها كان لافتاً

نقش صوص واطمة العلي، كثيراً مما يوز الأثنى عقلاً وروحاً وحسداً ومتطاعت أن تدخل بنا إلى المصير في دواخل شخصيتها هجت تصورها كذلك، الوعي الرائف في ذهنية الذين يعلون من الطبقة والمال، وغمرت من زواج الأحبيات ومن خطاب لرجل الذي يصر أن امرأة مجرد طفل له، ومن لسا، الدواني يوظف إمكانيات جسدية لمعيق اهتمامهم، كل الصوص لدى واطمة العلي وادب لرجل غير واحد، ظهر فيه إيجائياً، (الأستاذ) في نص واطمة فيها شيء.

ما يلفت أن لسا، في صوص واطمة العلي، تحرك صوص طر ومساكنات صيقة ومحددة، في برير شفاف وذكي لحقيقه ما تحبب المرأة

وقعت به الصوص أمام تحليل لأعماق الأشخاص وكشف لرفيق مشاعرهم وتوغل في شأب واقع ملتبس برؤية مبهجة زائفة، وإغلاء من قيمه التفكير العلمي الذي يقضي الإيمان بالخرقة ويديها في الصوص كذلك مركز على الرمز النفسي وتوظيف لتتار لوعي بذات الاسترجاع بالاستحضار مع توهج مشير لأسئلة عبر حوراء دنية وشخصيات مركبة تؤذي إدواراً غير عاديه، ساعدت على دهاش المنقني، للوصول به إلى نهايات الصوص المفتوحة لمي نطل على بأريالات عبر محددة

يكنى القول أجيالاً بين الأدب ليس قول ما يرد على شاشنة اذاكرة وتنبس به دقت القلب، ليس مجرد تلاعب بفردات وشخصيات يحركها الكاتب، بل كن رب محبوب له حبيب يابيه ردياً به رأسموب لا يشير لا سرحه في بلاد حال بين الاحساس زارنا لجمال معاصر نمسبه لا به منه التي محمد صبح عبد هدا لمكب منه المبدعة ناطمة يوسف العلي بجزيرة الشح

## هوامش البحث

1، ناطمة يوسف العلي، وجهه وطن، قصص قصيرة، ط 2، القاهرة، مركز حصار العربية 2004

2، ناطمة يوسف العلي، تاء مبرطة، قصص قصيرة، ط 1، القاهرة، مركز حصار العربية، 2011

\*\*\*

خضع النقد العربي الحديث في نشأته وتطوره وفي مساراته المختلفة إلى مؤثرين أحدهما د.سي. ممثل في مؤروث التقدي العربي لدى أسهم في تشكيل ثقافة ورؤى العديد من النقاد،

لذين اطلقوا في تقويمهم للصوص المسرحية من مرجعيات تراثية ومصطلحات فكرية، استلهمت ذلك لحرور الثقافي العربي الذي شكل في عصوره قبل عشرين مئة شكوب رابح من ردد النقد العربي، الذين عرّفوا النقد المسرحي بنيل حسين مرسفي وحسن فتح الله، ولرغم غيره من الذين قروا لصوص المسرحية بغيرها وبالأخص من حيث نقد الله خالها وهو الاضطراب في مسعده، وما شابه من مسعده وكيف كان حيد من النقد المسرحي والمباقي لقي روج لها بعض النقاد في العصر المعاصر.

وثانيهما خارجي، محل في ذيل التأثير العربي الذي صنع له نقد وعلامة، والذي كان مسرة مصرة لسلك المراجعة الشاملة والمتعددة لوجه والمستويات، بين الثقافتين والحضارتين العربية والغربية.

وقد اتخذ التأثر بثقافة الآخر (الغرب) وما يطرحه من آراء وأفكار سبلاً شتى، حيث يعثر عليه الباحث فيما مضى عبدالمجيد مصطفى بالإشارات لصريحه إلى النقد العربي وفي اعترافات بعض النقاد باطلاعهم على التراث النقدي العربي وإفادة منه فيسهم ذلك في تشكيل أفكار الناقد الصمبية التي سواجه على أساسها لصوص الأدبية<sup>1</sup> ويسمى بعض هؤلاء إلى توظيف ما تطرحه تلك الثقافة من

مفاهيم ورؤى خلال دراستهم للتراث العربي. أو لقل محاولة إعادة قراءته وفق تلك الآليات الجديدة. التي كانت محصلة الاطلاع على ثقافة الآخر

وتشكلت المحيلة النقدية لدى البعض من تراكبات ثقافية وحداثيات لا حصر لها من التراثين العربي والعربي، انصهر جميعها في بوتقة واحدة وشكلت رؤى نقدية، وحين يشرعون في ممارسة النقدية تأتي أحكامهم ورؤىهم النقدية مشككة من هذين المؤثرين (المراث الأجنبي) كمؤثر خارجي (والتراث العربي) كمؤثر داخلي ويصر في كثير من الأحيان البعض بينهما، ومن الصعوبة أحبباً إستقاط ذلك المكون الخارجي في ثقافته حتى لدى أولئك الذين ظلوا يؤكدون على نقاء تراثهم، أنصاته

وكان بعدد رصيده خارجي فضل من جسد هذا التراث في النقد العربي الحديث، حيث شكلت ثقافتهم ورؤاهم الجديدة من تراث العربي والإنجليزي، فصره فيه جسد ومجسود، حيث ينسب لذين مثلوا لنقد العربي في مدغم مع أسس القدرسي وب يفرجه من مدهج ورؤى نقدية<sup>3</sup>.

وهكذا بدأ تراث العربي في بلورة الكثير من المفاهيم النقدية العربية، التي مدت لسانه بمصنوعات وذوات شجعه على أن يعيد قراءة تراثه. وفي تلك الثقافة النقدية الجديدة والمسرحية بوصفها شكلاً أدبياً مديته في شأنها ويطورها إلى تلك التأثيرات العربية. مع نهاية القرن التاسع عشر، ومحصلة أوليه لذلك الاتصال الحضاري بين الثقافتين والمسرح بمصدا الاصطلاحي الدقيق فن ولج يابه حضارتها في لهضة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر<sup>4</sup>. كما أن النقد - لوجه الثاني لعمله لمسرح - الذي صاحب مسرحيه غير مسازها - رغم صغره وقصوره - كان هو الآخر مديناً إلى تلك التأثيرات، حيث استمد منها الكثير من المفاهيم والرؤى، التي يقو المص المسرحي على أساسها، باعتباره أحد

وجه ذلك التأثير مفد يذاب ملامحه الأدبية في التشكيل عبر حركة الترجمة التي شهدت نشاطاً ملحوظاً في فترة الخمسينات والستينات، وأصبحت أكثر تنظيماً ومهجيّة حين رعت بعض الحكومات العربية في مصر والعراق هذه الحركة وأشرفت عليها مادياً ومعنوياً. وكان من آثارها في مصر ظهور روائع المسرح العالمي، ومكتبة الفنون الدرامية، ومسرحيات عالمية، وهي لسلسلة التي أثرت لمحركة المسرحية. بما طرحته من إبداعات غائية، وما صاحبها من نقد، والتي انتقدت بعض عاوينها إلى لكونيت، فعدمت لتقدري العربي العديد من المسرحيات لأشهر كتاب لمسرح العالمي. لاسيما تلك التي تبرع بحو التجريب والحدائنه

ولذلك برينولد بريخت (1890-1956) مسرحه محمى برر تلك الأشكال لحرية منه حظي بهداه كبير رةفة بعض النكار لآخرى. كالمسرح التسجيلي، ودراما الغيت واللامعقول وغيرها

وجاءت ماد هذا البحث على شكل مرحلتين: في تقديم بعض الكتب المتخصصة في المسرح تصادف خلالها على حو بة شهيد للقدرة لفرسي حسنة يدق كتب منه حكامة مسرحه ترجمه لحن العديد من المسرحيات لأشهر لمؤلفين لعالميين<sup>1</sup> فشكّلت تلك لترجمات وما بنهها من تقويم زادا مسرحياً كبيراً.

وساوت بعض الكتابات لتقديم التعريف بأولئك المسرحيين لأعلام الذين شكلو ظاهرة فنية في المسرح العالمي وساهموا في حركة لتجريب ومن الطبعي أن يكون بريخت أحد هؤلاء. إلى جانب إيسن (1906-1928)، وتشيكوف (1860-1936)، وحورج برنارد شو (1856-1950)، ريجين أونيل (1888-1953) وغوركي ولوركا وسارتر وغيرهم.

يعرف لعد المسرحي تطوراً ملحوظاً بعد صدور مجلة «المسرح» التي دبت على تقديم دراسة تحليلية في كل عده، تتناول اليماء لعي

لمسرحية كاتب قد أصدرتها، عربية كاسم أو مسرحية و تحدث بعض الدراسات متحى عقاربيا، فقد أتاح نشر مسرحية «مصرع كليونانرا» المجال واسعاً لدى العديد من النقاد الذين راجع بعضهم يبحث عن نقاط التشابه والاختلاف بين شومي وأولئك المسرحيين الذين وظفوا صورة هذه الملكية ووجد حرون في ذلك مناسبة للحمل على عدد من المسرحيين العربيين الذين أساءوا إلى كليونانرا، وقدموها في صورة امرأة مسهورة غررها جمالها، فضحت برهنتها في سبيل حللاتها.

وساهم بعض المجالات الثقافية الأخرى في تطور هذا النوع من النقد، حتى فتحت صفحاتها أمام عدد من أتائه الجامعات والمعاهد الفنية الذين صدر دورهم غير ربة نقض مسرحي سألوا فيها الإخراج، ويدررور، وسبيل، واموسيقى، والتمثيل، والبناء وغيرها ومع هؤلاء بدت تصدر مراكز على شهرة ففكرت مسرحية قصيرة، في كتاب محمد مبرور ومفادار فتحة، محمد عباس وإبراهيم حمادة، وسبيل شرحان، وقنطي العشري، وفاروق عبدالقادر.

وحقق مسرحية «كاتب مصري» لسيد من عذراء أستاذة شهيرة المسرح، قدمت فيه مراجعة لنشاط المسرح العربي<sup>1</sup> وسارت مجلة «لكتاب» التي تأسست سنة 1961 على خطى بعض المجالات، فقصرت بعض أعدادها على المسرح، فحب عنوان «حولة في مسارح العالم»<sup>2</sup> وهناك باب آخر في مجلة المسرح، عنوانه «المسرح العالمي في شهر» بطل من خلاله المثقف العربي على بعض ما يقدمه للمسرح العالمي من إبداعات وتجارب.

وعرف المجتمع العربي، خلال الخمسينيات والستينيات، معيرات مستلمة الاجتماعية ولإسبانية والاقتصادية، مما رده في ثراء حركة لتأليف مسرحي، حيث أمدته تلك التعيرات ونهزت لاجتماعية

بموضوعات جديدة، وفتحت أمام كتابه آفاقاً أخرى للتعبير، فتحول مسرح إلى الفن الأول، وأمكن له زحزحة بقية الأشكال الأدبية من أعلى قمة هرم الانباع، فانعكس ذلك اثره في النصوص على الصيغة النقدية التي عرفت - هي الأخرى - تطوراً ملحوظاً، حتى هبات لها تلك النصوص مادة للتقويم. وتجسد أيضاً في صدور العديد من المسرحيات المتخصصة في نقد النصوص المسرحية والعروض الفنية - موجد طليعة كليات الأدب والفنون مراجع عربية تعرض لأعمال عربية وبأفلام عربية - بعد أن ظل لا نكاد نرى تلك المراجع الأجنبية المترجمة، بل إن الكثير من النصوص المسرحية العربية دخلت صياح الدراسة في الكليات والمعاهد المتخصصة، مما دفع بحركة النقد المسرحي نحو آفاق جديدة.

ونجت شأثير ما كان ينشر من مقالات عن بريخت ومسرحه الملحمي<sup>١١</sup> وعبر منذ هذه المسرحية الجديدة - التي دخلت بحث عن المسرح من الأنك - والأب - "بحر" من الأدب النقدي المسرح الذي ظل يشهد منذ الأسس - لا سيما في ترجمة مسرح مدني من بحرين في الروي والآراء - معه تلك - معه من الأدب - العرب ميدانين ونقاد إلى مسرح الملحمي - باعتبارهم أبرز الاتجاهات المعاصرة القادرة على استيعاب الخصائص الجديدة التي أعوزها لتحويل الذي اصطلح الصيغة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع العربي. تلقى المسرح الملحمي - مع مطلع الستينيات - استحساناً وقبولاً لدى نخبة من المثقفين العرب الذين تقاطعوا فكرياً مع ما كان يدعو إليه بريخت وبما وصل من أجله ويروج له مسرحه كالعذالة والحرية والاشراكية، وهي الفترة التي شهد فيها المسرح العربي ازدهاراً كبيراً، كما شهد مدناً اشراكية، سيطر على أجهزة الإعلام، ومن بينها المسرح الذي تحول إلى داء للترويج لما كان يرمع من شعارات سياسية واقتصادية، فجاءت الاستفادة منه «مرحلة ومرهونه بشروط

مصالح سياسية وإعلامية صيغة الأثق، فرضها التغير والتحول المفاجئ في العلاقات الاجتماعية»<sup>[9]</sup>.

موجد هذا الشكل، المفروض مهيباً لقبوله والإقبال عليه، سواء على مستوى لعكري أو على المستوى الجمالي، المصنوع لايدولوجي الاشتركي ما كن يبحث عن نعمة من مثقفي الوطن العربي دور الاتقاء ليسري، فاعجبو به لأنه يعالج المشكلات العامة، ويرسخ فكرة الوظيفة الاحتشائية للمسرح. ولما كان هذا المسرح اشتراكي التوجه، يساري النزعة تعلقوا به وأقيموا عليه يقول بعضنا عاشور، أحد كتاب هذه المرحلة «مسرح الستات» حد كمبر للدكتور الأستاذة على رد الأريحيات ذوي لوجه مسرحي، حدته بعد أن عجزت التجربة، ربما بلاحد جهادئ الاشتراكية عنده. فقد اكتسب مسرح الستات في مقبولة ما كان قد تهبوز مدى كانه كنهه من - ح من الأريحيات من - ر - مصاصين وحققوا ومدخلات وخلفيات سياسية واجتماعية كتب في مجلداتها وصلب جوهرها بمسألة المزج»<sup>[10]</sup>.

وبمع تسخير مسرحه حد ن، صغوه ساد صاحب في ديولوجيه جديدة وثورية بما في سبيل فلسفة لجنس أفضل<sup>[11]</sup> ولشكل العمي الجديد لهذا المسرح كان المطمح للخروج من لدائرة الصيغة التي رحد كتاب المسرحية الواقعية أنفسهم فيها، حيث مثل لمسرح المدحني أهم لأشكال لتجريبية التي عرّفها المسرح العالمي طيلة الثلاثينات والأربعينات، لما قدمه من تجديد في التكبك المسرحي والرمزي، فكان لإقبال عليه إحدى أوجه تطلع المسرحيين العرب إلى الجديد فكراً وقساً، مما يسسجم مع لتحوالات التي أصابت المجتمع، ولأنه من جانب آخر أسرد الاساليب والصيغ التي أعنت الثوره على تلك الأشكال الكلاسيكية التي لم تعد قادرة على استيعاب المضامين الجديدة.



ومما ساعد على قبول هذا الشكل الفني والتأثير بما يقترحه، لاسيما على المستوى الجمالي ولحملي إلى موظف بعض دنيائه، أنه بدأ في بعض ملامحه مألوفاً لأطراف العنصرية الإبداعية من مفاد وكمات ومشاهدتين ومخرجين، مشاركة المشاهد وكسر الجدار الرابع، وتوظيف لروي - وهي إحدى تقنيات هذا الشكل - ميات معروفة في التراث، أو نقل الأشكال الشعبية لرحلة ما قبل المسرح الفني

وستطاع هذا المسرح أن يكسب احترام الكثير من كتاب المسرح ونقاد الدب أدركوا أنه يمثل ثورة حقيقية في المسرح، وأن يتركه بهمانه على مائه لالتجاهات التي عرفها المسرح العالمي فشيء برهنت يشكاه لهذا الشكل حدة مكسب - - - - -، فقد كان مرده مبهياً - أن يشتاق الشكل المسرحي الجديد»

وعلى نحو ما كسبه له تأثيره مبادرته تدل على الكتاب الذين مثلوا الجلي لأثره في المسرح، كمنهم في الألف بمرس، من لدواع هي لأخرى كتب مفردة تدل عليه بعض يدفع حاليه صرفة، باعتباره يوس على مسرحه حدة، ردمس في مسرح غير اوسطي وقيل غلبة آخرون ل يحمل من تجديد في لرنيا الفكرية للنص المسرحي، لاسيما فيما يتعلق باجتماعيه الأدب ودوره في التعبير، ولكونه مسرحاً يعالج المشكلات المعاصرة، ويركز على القضايا الاجتماعية، ولا ينف عن حد إبراءه، بل يسهم في ليحث على حل لمشك المشكلات من خلال الاحتجاج والإقناع، ولقد أبى على مسرحه أن يكون مجرد معبر عن الواقع، بل يسعى إلى أن يعطي لذلك الواقع معنى من خلال رؤية فكرية هسية وعاطفية معاً، كان مسرحه مسرحاً للوعي، الوعي انقائم بين المشكلة وحلها...» (13)

وهو مسرح معبري لأنه تمس ميد الالتزام ودور المثقف في التغيير

الاجتماعي والسياسي وتجاوز الوظيفة لتقليدية المسرح، وانتقل به من التظهير إلى نوعط والاحتجاج والإبداع والسعي إلى تحليل المجتمعات عن طريق تعبير البيئة الخارجية<sup>14</sup>، وعلى دور المثقف في أحداث التعبير داخل مجتمعه. كان بريخت يردد منذ فجر حياته المسرحية «أ لا أهدف أن تدوم أفكارى بحسب» هدفى أن تستثمر هذه الأفكار، أن تعترض منها الفائدة، ومن ثمة تتخذ كعنصر من عناصر التغيير»<sup>15</sup>.

ومعظم نقاد المسرح العربي الذين تجلبت في كتاباتهم تلك المقاييس لعددية المستمدة من رأي بريخت ونظريته، مشوا طاهرة تلقي الخطاب البريختي في نقد المسرح وسعوا إلى ترؤفهم كان حسمهم من ذوي الاتجاه اليساري مثل محمود منى لعالي، محمد عطية، وزهاء نقاش، ومحمد سوناسي، وأليس موسى، وعبد الله بن عبد الله وشرفه من لبقاد لدى كثير من هؤلاء، جماعته ذات راسم، لاهتمام بمشكلات فحتم يتعمق عن فهم، واستجد إلى صعولات لسياسية، لا فهد بدرا حسمه من حاب يا ثورة 1952، والتي فرصت على منسها حارب بدرا حسمه من حاب يا ثورة 1952، والتي (الحلقة لا يديولوجية) مع ليدعين، فمعظمه الذين كتبوا مسرحيات مدخمية لاسمها لرواد صهم، كانوا يساريين ابصا مثل رولف سمعد، نجيب سرور، ألفريد فرج، ميخائيل رومان، فاقيلو على المسرح الملحمي لتقاطعه فكرياً (باعتباره مسرحاً اشتراكياً يدعو إلى العدالة والمساواة)، مع ما ندعو إليه الثورة في عقيدته السياسية الجديدة وعليه، فإن ندس مثلوا المسرح الملحمي بداعاً وتروياً كانوا يساريين الرغبة تعديسي الاتجاه على رأي صمدان عاشور «مسرح الاستبيات وحد كصبر للندوة لاجتماعية، وعلى يد كتاب الأنبيات ذوي الاتجاه اليساري»<sup>6</sup>.

وكان كتاب المسرح ومحرره أنيق من المقاد في التعرف بالمسرح

لمحامي والدعوة إليه، وحذف المقادير عن مواكبة حركة التحديث في المسرح، وبدلاً من أن يكون هؤلاء رواداً يفتحون آفاقاً ويشجعون اشعة المسرحية الجديدة، وإبرز الأشكال التجريبية تأخروا عن الركب، فكانوا أحياناً لا يرو ولا يهمل مراد ذلك إلى سيطرة الثقافة المسرحية الكلاسيكية على النقاد العرب الذين ظل الكثير منهم سري ليدك التقليد الأرسطية على نحو ما جاء في كتابه «فن الشعر» لأرسطو، وغيباب الثقافة المسرحية الجديدة لدى هؤلاء النقاد والمهملين ما يطرحه المسرح لعالمي من تجديدات في الشكل والأساليب والزوايا الفنية ومن الشواهد التي قدمها بعض النقاد من غيباب الثقافة المسرحية الجديدة، أن لاقداً الكبير رجاء النقاش فيه مصفح مسرح نجس بعضه بغيره، وهو إلى ميراث الملاحه بغيره تراجع بغيره بعض صفات بغيره ملاحه القديمة المفترضة بغيره مسرحية الشرقاوي، ويقارن بين هذا وأولئك<sup>17</sup>

وتمه ملاحته أخرى من هذه النقد رشكت أحد ملاحته وهو أنه بقدر غير مبالغ لا يسطر من نفس المسرح بغيره مكاسبه به بركم فيه على دوره بغيره من جانب شكله بغيره دراسة تصوير الكاتب للشخصيات وبما الحدث والتهاب الصراع وقوة الحوار وشاعرية اللغة وما اسم به الحوار من عاتيه وحطابه أو عدم ملاحته لمستوى الشخصيات، وبما الحدث، وبغيرها من الأدوات الفنية والجمالية للنص، قد لا ياتي أو ترد موجزة ومختصرة، فقد لا تنمى الأسطر لدرجة يميل إليك أن الناقد يسعى إلى التخلص منها ليمتثل إلى المصنوع، حيث يسهب فيه تحليله ودراسه، فلا يجد إلا إشارات عابرة إلى الخصائص الفنية في دراسته أمين العالم وأخذ عطيه لمسرحيات الشرقاوي في حين استغرق الحديث عن المضمون صفحات عديدة.

وعلى الرغم مما شاع عن بعض هؤلاء النقاد من أنه ترددهم لعبارات

العناية بالصياغة الفنية في الأعمال الأدبية، إلا أن تعصيه للمصنوع الاجتماعي، كان دليلاً على المعيار في تفسير خصائص العمل الأدبي، ولعل السر في هذا أن النقد القائم على الفكر الماركسي يتجه - بطبيعته - إلى ما هو خارج العمل الأدبي»<sup>(18)</sup>.

والكثير مما سميه نقداً مسرحياً برهيمياً لا ينطبق من نظرية نقدية متكاملة تنظر إلى العمل المسرحي نظرة شاملة، فعد لا يحتر لدى هذا النقد إلا على عدد محدود من المقاييس النقدية المستخدمة من نظرية بريخت وإرائه، والتي لا تشكل في غالبيتها رؤية عامة ومشاركة لدى جميع هؤلاء النقاد الذين جاءت أفكار بعضهم مطعنة بمقاييس لمناهج وممارس مسرحية أخرى من أرسطوية ونيجيالية وعيشية، وبالتالي كان لجرم بوجو - هذه بريختين أمر لا يمكن الوثوق به

وعلى نحو ما ساعد هذا بريخت، ساعدته إلهامه بروحية في أوساط انطباعه المتعمق، مسرحه في سياق المسرحيون ليس مقلداً والمخرجون من عبيد عني جسمه مسرح - دور - لهذه في لتقويم في سببه في كبد - منهج في - خرج أصبح سواتراً في العمية التقويمية لعدد من كبار المثقفين العرب، لاسيما ذوي السرعة لسيارية، وكانت بداية ذلك لأثر المنهج لبرجوازية العديد من المعايير والمصطلحات المسرحية لبريختية من النقاد العرب مشكلة أولى ملامح تأثرهم بما يطرحه بريخت من آراء ومعايير، ونجم هذا الشكل الجديد ونجمه من التجارب المسرحية الأخرى بدّ السائد العربي بعيد تشكيل ثقافته المسرحية وأدواته الفنية ورؤاه ومن هذه المصطلحات التي عرفت طريقها إلى ساحه نقد المسرحي، التعريب، الروائي، المسرح الملحمي، اللوحة، الخمر، لإيهام بالواقع، هم الجدار الرابع، لالتزام، ومعايير أخرى نقش المسرح لهاذيق، التعبير، دور لمشاهد، الجانب لتعليمي، المسرح

لوعى المسرح السياسي، وشمل التأثير حتى بعض النقاد الذين يحسبون على الاتجاه لحافظ في النقد المسرحي العربي، الذي راح يعصمهم يسمى لي الكشف عن ملامح استعادة هؤلاء المسرحيين من منهج بريخت وأسلوبه في الكتابة.

وعلى الرغم من أن تأثيره أصبح يشكل انحناءاً عاماً في النقد المسرحي، إلا أن بعض السواد لم يصدروا في توضيحهم لعدد من المصطلحات عن المسرح الملحمي، فهذه الآراء يعصمها مهماً تقليداً خرج به عن المفهوم الذي قصده بريخت. وحظيت بعض الكتابات النقدية بين المفهوم التقليدي، والمفهوم الجديد، إذ في أمة قد الرع من نقد

ولم يجد بريخت في هذه من خلال سداد بعضه لعدد من تقنيات المسرح المسرح، التي كان يسطر من حداثته في بعض وثائقه وفقرها، وسجلها بأدبيات منصوصة ياد كما يند المسرحي بده قد أدب بعض تقنيته المسرحية في نظريته بعض التي مشاهد فإن هذه المصطلحات لم تلب عن ديموس بعد المسرح المسرحي كده، حيث ألهم هذه التقنيات بعض من مدسستين حول تداعي إلى أجزاء أو لوح، تدعى المسرحية على شكل لوحات، ولكل لوحة عوالمها ومحتفظ باستغلال في مضمونها ولكنها في النهاية ترتبط في معنى واحد وتؤلف الشكل النهائي للفعل وتبعاً لهذه الثقافة الجديدة لم تعد المسرحية تنبع ذلك المعنى الكلاسيكي، فالأداس في لسان المسرحي البريختي، اللوحة لا الفصل، والتطبيقات العملية لهذه القاعدة يمكن تلخيصها في لعدد من الكتابات المتأثرة بالمسرح الملحمي، فأحد صلاح عبدالصبور في مسرحية «أساءة الخلاج» بتقنيه لأجزاء ولعوبه، وجاءت المسرحية مقسمة إلى جزئين، عنوان الجزء الأول به «الكلمة»، والثاني به «لوت»<sup>20</sup>، وغاب مصطلح الفصل والمشهد في مسرحية دياسين

وبهية». التي اُخذ فيها تحييب بظلام الأثوار، وجاءت المسرحية مشكّلة من اثنتي عشرة لوحة، ولا معشر في مسرحيته الثانية «يا بهية حيريني» على أي من هذه النقصات، فلا تفصول ولا ألواح ولا أجزاء<sup>27</sup>.

واحجار رموف مسعد مسرحية «لبنع والحجر» - وهي من أولى المسرحيات الملحمية في الأدب العربي - بظلام لمشاهد بدلاً من الفصول، وعطش لكل مشهد عمواً، والأحد يمثل هذه النقصات اُخذ أوجه أنماط المسرح الملحمي.

ومن المفيد القديمة التي تشكّلت بفعل التأثير البرهنتي اعتبار القاد هذه بعض الكتب للخيال الرابع اُخذ من النقصات لملحمة الجعالية التي شكّلت مدله هذا المسرح - من - بعد تدوين بولس لثمة وتعاليد المسرح الكلاسيكي من ظل بقية حذر وهيباً تدوين حسبة لتثقيل على قاعة لمشاهدين، محمد مع برمن وضع هذا تدوين نفسه في المسرح الدرامي - لامتنية سطينة منو هف لاستفاد كشيء في برمن رشاد وشادي ونوسف - برمن مسعد من برمن ومغربي مسمو - برمن مخرج، ولحبيب سرور - من من كتب تدوين بولس برمن في بعض نصبات المسرح الملحمي وبسقاط الكتاب لهذا الجذر لوهي حدث لتوصل بين لُمثل على الخشبة والجمهور في القاعة، ومن التواصل - الذي ظل مقطوعاً في التجارب لمسرحية السابقة - بين طرفي العملية الإبداعية (جمهوراً وممثلين)، وهي تدفع القاعة مع الخشبة يتحول لمرص إلى ما يشبه الحفل المصروح الذي يشترك فيه الجميع، مشاهدين، وجمهور، ومخرج، ومؤلف، والغاية من هذا الإسقاط، هي رأي القاد - إزالة الإيهام برائعة الحدث، وحس يدرك المشاهد أن ما يقدم على خشبة المسرح ليس حقيقة ثابتة أو قدراً محتوماً، بل حالة طارئة قابلة للزوال، وعلى نحو ما يمكن إزالتها عن الخشبة عكس إزالتها أيضاً في وقع لحياة

وارتبط هذا التجريب (إسقاط الجدار الوهمي) بالتحول في طبيعة الجمهور الذي لم يعد كما كان في المسرح الأرسطي متلقياً ومستهلكاً سلبياً، بل أصبح شاهداً وعباً ومشاركاً فعلاً فيما يقدم له منصوص، تحول من حالة السكون و لثبات إلى الحركة والعمل. يسهم في التعبير ويرفض أن يظل مشاهداً معانداً وصامتاً

ويبدو أن جدة هذه النقبة في التأليف المسرحي جاءت أحد لحد الذي حصر عرساً مسرحياً تعلو فيه المولف عن هذا الجدار، الذي لم يعد من مستودعات النص المسرحي. فهي نفس اللحظة التي كما سنظر فيها أن تدق دقات المرحلة التطلعية ابتداءً بمرح لشار عن لعمل الأول وبسطفا سرر الصالقة وجندا - ومازالنا أصراً الصالة مضادة - لستارة نصح عميق. **وهذا أن هناك حلاً ما قد وقع في إدارة المسرح.** وإذا إن الصلة قد تحسنت بال "عز" ركوس نديكم حسب يصحح مدير المسرح في رده بعض. فبعد المرحلة مشهد لا تحتاج على حركة عدد المسرح الطاب من جمهور - بشرت من هذا الاعتماد - ليكون صالة المشاهدين منذ العرض - بعض الخضع مسرحية في بعضهم المسرحية وبالتالي تكون أمامهم فرصة الجدل والمناقشة -"

وهي يتم التواصل والاندماج بين القاعة والخشبة، ويسهم المنفرد فيما يطرح من نقاش ويدخل في حوار مع الممثل على الخشبة، فإن ذلك النقاش يعد جزءاً لا يتجزأ من المسرحية

ويعمل التأثير البرهنتي شاع بين نقاد المسرح وكتابه ميد الالتزام، لا سيما وأن التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي عاشها مصر قد فرصت على المجتمع خيارات إيديولوجية جديدة ومعاصرة، وأصبح تقويم النص وفق هذه لتعبيرات والتأثيرات يطلق من مدى الترم الكاتب حاتب المجتمع والتعبير عن مشكلاته، على اعتبار أن هذا الميد

أحد ثوابت لواقعبة الاشتراكية التي تباها ببريخت، وكان أحد كتابها ومفكرتها المعاصرين إلى جانب جورج لوكاتش، راليون، ويرنارد شو، وروجر غارودي، بل إن النص لجيد في نظر لقاد ذلك الذي يتجاوز التصوير الدرامي والهوموغرافي لتلك الظواهر السلبية وتحميله وظفحه أخرى غير لتسجيل، تكس في إيقاظ دافعية المتفرج ومساعدته على تحدد موقف مما يهرص، فيخرج من المسرح ليمارس دوره في التعبير لاحتجاجي وإصلاح السياسي. بعد أن يكون قد اقتنع بأن ما يقدم ليس قمرأ معدوماً، ولكنه تصوير خالصة يمكن رزالتها، وذلك هو الاحساس الذي خرج به محمود أمين العالم بعد مشاهدته لمسرحية «عسكر وحرامية» لبريخت. رتد رتدي مسببة على مسرحية «القاعدة والاشتراكية» لبريخت، «للعادر كاهدر ناعة المسرح رف سملون الرتبة رلا رة» في تخصيص لبطل من محمده ندى من لفروري ن تكتمل بد بر من المسرحية، فلتكتمل عة لك ماروس واكتفاح النوص علف اشعاف بعن الفس، ولخرج من مسرحية ونس ثدي مسربة المسافة في تخصيص لبطل وتحقق آخر وعده « وهو دور لا يحتل لا بعد أن يكون المشاهد قد وعى مسكده نظر حة منه مسب رة. فعف وحسب يبدأ في لتعكير على مخرج لها، وهذا يكون المسرح الملحمي قد تجاوز الوظيفة لتقليدية للمسرح

وانطلاقاً من هذه الرواية الفكرية أتى مدرز على بعض مسرحيات توفيق الحكيم مثل «لصفقة» وه الأيدي لناعمة» وه أشواك لسلاء»، التي كانت معكاساً مباشراً لبعض ما حدث به ثورة 1952، من تعطيم للنص ورتباط بالأرض. والوقوف في وجد لإقطاع، عدل «وبعد الثورة لأخيرة لسي بشرت بسياسة اجتماعية إيجابية جديدة كان لا بد أن يعفل توفيق لحكيم بهذه السياسة، فهو شديد التأثير بالتأثر لاجتماعي انتقل إلى ما يسمى اليوم المسرح الهادف، وهو المسرح الذي يسعى إلى



قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وعميقها في نفسه وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التي كتبها الحكيم بعد الثورة مثل مسرحية «لايدي البعثة» التي تمجد العمل ومسرحية «الضبعة» التي تحاول أن تؤكد ثقة الشعب في نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه<sup>24</sup>. بل به ليذهب أكثر حين يعتبر هذه المسرحيات هير ما كتبه توفيق الحكيم<sup>25</sup>.

وتحت تأثير هذه الفلسفة ومن مطلق ايدولوجي بحث على حسين مروة على مسرحيه «الطعام لكل» وللحكيم أيضا بقوله «قصيدة إسبانية نبيلة وعظيمة، وليس كبيراً على فنان عظيم مثل توفيق الحكيم أن يعلج القصيدة في عمل مسرحي»<sup>26</sup> نرى على مسرحيه ومأساة جميلة «سمرقند» مثل في حيرة «أفندي» «الدمع» «أبي على قضاها» لمصطفى بكسر لهاهاة الإنسانية ولوجدها حارس بدمع<sup>26</sup> وكان لا بد من حوار في ذلك منه كل من من لدن راجد مبدور في الإثارة عذبه وبأس وبهذه الحب «ره» «تقريب كرم عطاوي» من الكتاب في حبه سرمد من يد لا عجب في سعال تحت عنوان «من حيرة الحكيم إلى الترام لمحبيه مرو» «سبي» من القول: «وأنا أرو من أدياننا ومبادئ المحصرين في يتقلو مع الثورة من مرحلة خيره والثرود إلى مرحلة الشجاعة والاثراء والتجديد الأصيل»<sup>27</sup>

وعلى شاكله الساريين، فإن تفويض المسرحية أصبح على مضمونها، أما جوابها لغية فليس يدان أهمية، فبالأ إلى المحتوى، فمردد لإعجاب ن «ياسين وبهية» تقديم صورة عن سعال العلاحي ضد الاستعمار البريطاني وتصحياتها، وتشيرتهم بالأرض ووفوفهم في وجه الإقطاع، فيشجروا أمية للشخصية المحورية في المسرحية من حادم للإيجلير بقبل نقودهم إلى ثائر ومتمرد، فيقتل ليكون شهيداً آخر تقدمه بهيه بعد ياسين، الذي قتله الإقطاع، وهكذا نكاد على العلاحي كل من

الإيجدير ولاقطاع ولا شك في أن محاربة هؤلاء والتصميك بالأرض، ولدفاع عن طبقه الفلاحين بشكل لب الفلسفة اليسارية، وهي محور الأساسي في النص.

وانطلاقاً من التعبير ذاته لم يصحب الماقدان (ممدور و لعالم) مسرحية « أهل الكهف » التي اعتمدت إحدى دور المسرح العربي، صيرتها في رأي طه حسين أنها « أعنت لأدب لهربي واصابت ثروة له تكن له، ويكسب أن يقال إنها رفعت من شأن الأدب العربي وأناحت له أن يشبث للأدب الأجنبية»<sup>(28)</sup>

ولكنه سلبية شاذية لا تأتي بظنه 'مخابه بل هي من الأدب الرجعي في نظر هذه المجموعة. لأن مصوك و لغيره في رأي ممدور الذي يارت ماخذ مسرح حقي على مسرحية ممدوب، رسائل وهل لمرعات السموم محلي في مصر. به يو ميد بل ساري سكرم منها أقصى شهاد وبعده به عسود سسني بالتب من مبد 'اشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم.'<sup>(29)</sup>

ومن خلال هذه العينات، يلاحظ أن هؤلاء القاد احتكموا في تقويمهم لعدد من المسرحيات إلى المرحه الإنسانية والنظرة البعديّة والالتزام، وهي معايير أساسية للتقويم في المسرح الملحمي والأدب الواقعي عموماً. نظور إلى الخصوص من رويه بعينها تتمثل في قدرتها على نقل المصامير الإجتماعية أما الجوانب الفنية والجمالية فيسب ذات أهمية في ذلك السعوي. حتى وإن عرفت لها فلا تكاد تيد 'لسمي ولتحويل إلى المصموم حين تسهب في تحليله ودراسته، وكثيرة هي المسرحيات التي كان مصمومها الاجتماعي ورا، ذيوها وشهرة مؤلفها، مع أنها من الباحية الجمالية والفنية لا ترمي إلى مستوى ما ميل عنها وشيوع ظاهرة الالتزام مردها لتحولات لاجتماعية وانسيابية

والاقتصادية التي جاءت بها ثوره 1952، والتي فرصت على المتقنين حيازتها، وفي ظلها تحول الائتراء السياسي والاجتماعي إلى شبه بالموجة التي ركبها الجميع نقاداً ومبدعين، ساسة ومفكرين، فيما ان الثورة كانت جماهيرية الأهداف شراكية المنهج، فعلى الفنان ان يساهم الثورة ويعبر عن أهداف اجتماعية عامة وحتى المناسبات الثقافية والأدبية أصبحت تؤكد على ضرورة الالتزام، فقد أوصى مؤقر الأديباء العرب في دورته الخامسة بـ «تكتيب» نتوجيه عمايتهم إلى القاعدة الشعبية وتعمق أعوارها ويحافظ الوعي العربي على أوسع نظام حتى يوجه المجتمع العربي بفهم وصدق...»<sup>301</sup>

وكان موظف بري في مسرح عربي ضمن هذا تدبير نعام الذي أحدثه بيرخت. راجد هذا التوجه مسرحيين يعرفون مسرح الملحمي، ولقي توظيفه بعد قصة انتحار العديد من سعد على اعتبار أن لراوي تعدد ساحته في خروك شعبي تنهله من تجريب بعض من المشاهد وتصل بويرخت أنه يفتقده المسرحيين إلى الأهمية الدرامية التي يقدمها موظف الراوي في مسرح انه أشبه بالحكاوي الذي يروي لأحداث لكي هرب قبل حدوث مسرحية رسميين عليها رسمانية في كسر الإيهام بالواقع وكان عجيباً مرور من أسبق كتاب مسرح العربي استحضاراً للشخصية الراوي، وأكثر توظيفاً لها اقتداءً ببيرخت فقد انتصح مسرحيه «ياسين وبهيد» باستهلال على لسان لراوي على غرار ما يحدث في المسرح الملحمي، وأنهى النص بحانقة، ومرة أخرى على لسان لراوي: «إن الأداء الصامت على إيقاع صوت الراوي ليس أمراً حديثاً على المسرح، حيث يحدث هذا في مسرح بيرخت، فهي مسرحية» «دثرة الطباشير العفورية» يرتفع صوت المعنى يروي لحظة الصراع، التي بعد فيها جريش أمام لطفل الذي تركبه أمه مرة الحاك في لحظة الانقلاب وهرمت من حررها تتردد طويلاً بين أن تنجو بنفسها وتعض عن كاهلها

عبء انتقاد الطفل، وبين صوت الخيل الذي يجديها إلى تجديده ولم يكن غريباً أن يلجأ سرور إلى الأسلوب نفسه الذي لجأ إليه برهنت وأنوي وغيرهما، كان عجيب سرور يتمنى إلى هذا ليلار نفسه<sup>31</sup>، ولاحظ هؤلاء لسفد أن استحصار بعض نقليات التراث الشعبي كالرازي والمهرج والحلقة لدى عدد من المسرحيين العرب، لم يكن الدافع إليه لتأثير طرده برهنت، بقدر ما كانوا يشدون لعودة بالمسرح إلى حصن لتراث الشعبي ومن العرجة أملاً في التحرر من الآخر، والرجوع إلى الذات من خلال لبحث عن قالب مسرحي أو صيغة بديهة عن لشكل العربي وأولى ملامح التحرر أن سفر إلى الربط بين هذه الفن الحديث وبين خصوصيات الثقافية، كإدخال فنون العرجة لشعبية في غطاء وترقى في صياغة النص، وأن بطور سنن ذلك شرائبه في عمل بعض مشروبات مسرح الحديث وكانت يديه بسحب على شكل مدح في مثل خصوصية نداء للعربية ويحررها من سائد الآخر العربي، مع سيق الحكمة في كتيبه وقالب للمسرحي، الذي أثر من خلاله فاحس أسس ككتبة نظير للمسرح العربي، وهي لاكتكتبه في صحت ككتبة ندمه من ككتبة مبدعيه ونقاد، وعرض لها يوسف إدريس من خلال مجموعة من المقالات بشرها تحت عنوان «سحر مصري»<sup>32</sup>، رسم من خلالها ملامح المسرح الذي يدعو إليه، ويظهره بديلاً عن المسرح العربي وتناولها بعده سعدالله ونوس في «بيانات لمسرح عربي جديد»<sup>33</sup>، وعدي عفيفة محراس في «الظواهر لمسرحية عند العرب»<sup>34</sup>، معقلاً فكرة غنى لتراث بظواهر وأشكال يمكن بعد تعديله أن تتحول إلى صيغة تتعارب وتتفاعل مع لواقع العربي وتبعدها عن الاستلاب الحضاري والسيطرة للذكر العربي، التي رافقت المسرح العربي منذ المراحل الأولى لشأته.

وحصر هذا الهاجس في كتابات الأديبا المعاصرة مثل عبدالكريم

برشيد في مؤلفيه «التنظير المسرحي» و«ليبحث عن المسرح لعربي»،  
وحسن المنيعي والطبيب الصديقي في العديد من المقالات.

وعلى الرغم من الاختلاف في الأسس الفسفية وفكرية بين هؤلاء  
الداعين إلى مسرح عربي، وتباين الرؤى والمناهج التي يراود من خلالها  
التأسيس لهذا الفن وباصيد. فإن الرغبة كانت أصيده ولايرل انتظير  
للمسرح العربي بشكل أحد لمعايير الأساسية للخطاب النقدي المعاصر

ومع أن بريخت مثل الخلفيه الفكرية وثقافته لعدد من الكتاب  
والمفكرين العرب، وساهم نظريته وأراؤه ومسرحيته في تشكيل لثقافة  
المسرحية لعدد من النقاد<sup>١٤٥</sup> الذين بدأوا من خلال تدويره إلى قيم  
ومناهج مسرحية غير متطابقة<sup>١٤٦</sup> في تأثيره على الخطاب النقدي  
المسرحي بعد تسلسل<sup>١٤٧</sup> إلى أثره على حركة المسرح<sup>١٤٨</sup> في  
مردد ذلك به سبب من ضعف كسوحه وفكره سياسي ومخرج قبل أن  
يكون يأنه<sup>١٤٩</sup> أن لثقافة لا يدخل مسرح مساهمة<sup>١٥٠</sup> إلى مقاييسه بالإبداع  
مثلاً، بل ككسامة لثقافته على رفته من دمها<sup>١٥١</sup> لا يكاد يعرف إلا  
في وسط ثقافي ضيق

وما رد في ضعف الخطاب النقدي المسرحي ثلثاثر بنظريته وسهجه  
وطروحاته أن مسرحه وأراؤه لثقافة بدأت في الحضور بشكل كبير مع  
نهاية الستينات وفي أوساط الطبقة البساريه محدداً، وهي المرحلة التي  
شهد فيها المسرح العربي نزاعاً وانحساراً على مستوى الكتابة الإبداعية  
والعروض الفسفية<sup>١٥٢</sup>. وكانت بداية أزمة الفن في المسرح العربي،  
فانعكس ضعف حركة الإبداع على الحركة النقدية، فانصرف عدد من كبار  
نقاد المسرح إلى تقويم فنون ذميه حري<sup>١٥٣</sup> وبخسر معدل لثقافة في الصحف  
والمجلات على شكل مقالات تربط الكثير منها بالعموم<sup>١٥٤</sup> لعل لما كان  
يقدم من عروض مسرحيه، دون أن يتحلى ذلك التقويم مدى لثرم

لمسرحي بالتقاليد البريختية، وما مقدار النجاح أو الفشل، سواء على مستوى الفن أو على مستوى الإخراج. زادت أزمة الفن من اتساع وتعدد أوجه أزمة النقد المسرحي، الذي امتنع منذ البداية عن مسيح له تصوراته العنصرية والعنسية، كما عانى من عدم ضبط نقاد العرب لمصطلحات والمفاهيم المسرحية التي قدمها بريخت مجدداً، مما ألهى به والتفريب والإيهام بمصطلحات بريختية وظفها بعض نقاد المسرح العربي، وخرجوا بها عن المعنى الذي قصده بريخت.

ومن ملامح هذه الأزمة وفوضى لسعد المسرحي أن عدداً من المسرحيات الملحمة مثل «البار» لبريتون، «ألفريد فرح» آ. ب. ميل، «بقعة لحيته» ر. ب. ماكن، «خبر - لمعي بيسكو» بدي يا بدي، «لرشد وشدي» س. ب. الكاكي، «الأسس الملحمة» ل. ب. بوم بوصفها مسرحيات شديدة نقد خبر خد عيس سب بخت سرور في مسرحية «دالين بقر» س. ب. بوم، «سرحه عيس بيا» ه. صبح في المسرح الصيني، «س. ب. بوم» سرحه ب. لاس منحنية يظهر أن الاعتماد على س. ب. بوم كمنهج نقدي سوي أثر على المشاهد<sup>(36)</sup>.

والقرن لشرقاري في «لعتي مهر» عدداً من عروض المسرح الملحمي، إلا أن نقاد المسرحية (أحمد عطية) توّمتها من منظور كلاسيكي بحسب وعنى شاكلة البعاد لبيازيين، هتم بدراسة المضمون الاجتماعي وتعصب له، ولم يعرض إلى الجوانب الفنية للفن إلا عرماً، وقيمة هذا الفن في نظره تكمن في تحول عهد الرحمن الشرقي من تجسيد لبرجوازية وتحميس العالين إلى تجييده للشعب ودور العلاج والعامل في البناء الاجتماعي وأعجب أيضاً بالنزعة الاشتراكية التي اتسم بها بطل المسرحية<sup>(37)</sup>.

وعلى النقيض من ذلك فقد تكون المسرحية كلاسيكية البنية، لا أن الناقد يظن في دارسها من منظور ملحمي أو شريحي، وحتى لا يجد أسس هذا المرح يعتما بالصفص ويحمل عليها. وذلك أحد أوجه إشكاليات النقد المسرحي

ويبقى بريخت من خلال نظريته ومنهج وطروحاته الفكرية لشخصية المسرحية الأجنبية الأولى التي عرفها العرب في السبعينات، ومارست تأثيراً في العملية المسرحية ابتداءً وفقاً ورجاءاً، به مؤسس قبحاً مسرحية جديدة، وداع إلى مسرح غير أرسطي.

## هوامش البحث

1 عبدسي صاحب في سنة 1951م في مدينة الخ. منظمة الخ. جامعة ريس 1944

2، في ثور مدينة لاكتسرة لأحسن مرسد في تشكيل ترى مملكة جامعة خديون، واجع بهدي لأول من كتاب الدكتور محمد مصباح جامعة خديون في النقد، المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1982.

3) تنوع الدكتور عبدقييد خديون جوانب من ذلك التأثير في كتابات عدة من رواد النقد العربي الحديث الذين درسوا بهج تاريخي الذي وضع أسس لموسيقا لاكتسون. نظر كتابه لتأصيله و ترف من بعد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996

4) محمد يوسف لهم، مسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة ط 3، بيروت 1980، ص 17

5، همد، من كتابه مسرحية لورده لأحسن جرى، وعنه مسرحية لأدس ميكرن وفي نفس المسرحية لآدو رادو من و قدخل من مكنون مسرحية يعرفها هو بسج و هدي في الفن و إعادة تشقيل لستاسلافسكي

16) حياة جاسم محمد، الغرام الفخرية في عصر التأثيرات العربية عليها، دار الآداب، 1983 ص 28





## أثر برنخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي

إسماعيل بن أصفية

- 23، محمود أمين العالم، الوجه والفتاح في مسرحنا المعاصر، دار الأحياء، بيروت، ص 243
- 24، محمد فتود، مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص 121
- 25، المرجع نفسه، ص 121
- 26، رجا عبد المسند لاشتر، في سبيل الأدبي، مسند لحداد، لاسكندرية 1986 ص 348
- 27، مسرح توفيق الحكيم، ص 191
- 28، المرجع السابق، ص 258
- 29، المرجع نفسه، ص 257
- 30، المرجع نفسه، ص 258
- 31، **ممن عومس**، **د**، **في مسرح**، **مكة**، **أحمد**، **شعر**، **لقد**، **1-37**، ص 28
- 32، **شعر**، **لقد**، **د**، **في**، **مكة**، **أحمد**، **شعر**، **لقد**، **1-37**، ص 28
- 33، **مقدمة**، **مقدمة**، **د**، **في**، **مكة**، **أحمد**، **شعر**، **لقد**، **1-37**، ص 28
- 34، **شعر**، **لقد**، **د**، **في**، **مكة**، **أحمد**، **شعر**، **لقد**، **1-37**، ص 28
- 35، **شعر**، **لقد**، **د**، **في**، **مكة**، **أحمد**، **شعر**، **لقد**، **1-37**، ص 28
- 36، **شعر**، **لقد**، **د**، **في**، **مكة**، **أحمد**، **شعر**، **لقد**، **1-37**، ص 28
- 37، **شعر**، **لقد**، **د**، **في**، **مكة**، **أحمد**، **شعر**، **لقد**، **1-37**، ص 28

\*\*\*

هناك العديد من المفكرين والقياد

والمختصين الجهابذ، ممن ثعلوا

### اشكالية الفن الحديث وما تضمنه من

قيم جمالية وتوغلوا في بحث الأسباب

الاجتماعية والسياسية وارتباطاتها. إلا

ان تناول اندويه المازلو للنفس وما تشنه لقيمه الجمالية وتطوره وطبيعته

كفعالية راحة نثار بعمومية ويريد اختلف عن غيره من المعكرين

### النظام والمختصين في اللغة

وَمِنْهُمْ مَن يَدْعُو إِلَى كُفْرٍ وَهِيَ الْفِتْنَةُ ۚ وَهُم يُضِلُّونَ أَكْثَرُ النَّاسِ وَلَئِن لَّمْ يَكُنِ اللَّهُ فَاكِرًا مُّخْتَارًا مُّتَعَدِّيًا ۖ فَعَدُوًّا يُنَادُوا بِتَحْقِيقِ الْآزْمَةِ ۚ

وللتحديد - خدمة سي خزين لتاسع عشرة وحامه سر عدد محكاه لواقع

جیٹھ عیب اسیوہ بیلہ اچھا: اکیر مد فٹنس - سحر و زوہا لہ

مثلاً) حبس ہوا کہ یہ جہاں (معلومہ رنگ) لکھی تھ (حصہ سے

قیس حداد: مُفکر مستطیعاً من حلال معہومہ بنص و اخصاً<sup>۱۶</sup> الذی یجذب فی

فمن الغريب هو بعض ما يندرج في إطار ربح الربح هو ليس

لأشكال ربما هو اتصال الماء مع المحيط والموت ( ٨ ص 456 )

ويهدف فإن مفهوم مارلو للمجمال يتجاوز مفهوم (كاست) في اجمال

لدى بيعت لثقة بدون غايه والجمال لدى أندريه مارلو لا يحصم لتعديد

ولا يحصم لملك القواعد المتوارثه، واي هو العرايه والوجود لدى من

خلاله (بتحذ لعل القى السومري بقى الكنائس أو مع لعايد القديمة أو

مع فن الكهوف والصين ولوحات سيزان). (8 ص 280).

أما في لكون هذا فإن البحث يكسب أهمية عدم يبدأ أندريه برنو

في رصد هذا الجمال الإستراتيجي والمعبر لدى العديد من لعائين لدي

شكلوا للوحة المعاصرة لعصر القرن العشرين مثل بيكاسو، ويراك ولدي لعدين التعبيريين مثل ديران وراؤول وفورتيه وشاغال وغيرهم.

وعليه فإن هذا البحث يحاول أن يقدم هذه القراءة الجديدة للوحة المعاصرة، من قبل فكر منحصر وصيوع الاهتمامات شكل نقطة مصبغة أصابت فكر القرن العشرين.

## مفهوم الفن عند أندريه مارتلو

ولد أندريه مارتلو في باريس في الثاني من تشرين الثاني عام 1901م اهتم بالأدب والفن وهذا ما ميز أندريه مارتلو

من مبرراته التي تلت به، ليطبعه وأخيه بحرية الحياة عند أندريه مارتلو

لقد قام أندريه مارتلو في سنواته الأولى بزيارة لأثار في مرتفعات الجبال في فرنسا حيث شهد الحرب العالمية عام 1936 انضم أندريه مارتلو إلى صفوف الشوار الجمهوريين. لقد وثق ضد الفاشية وحارب ضمن صفوف المقاومة الفرنسية، وتعرف إلى اليساريين (شارل ديغول) حيث استشهد له ليكون وزيراً عام 1958 لوزارة الإعلام، ثم كلف بمسؤولية الشؤون الثقافية والأدبية والسينمائية في وزارة الشؤون الثقافية (10 ص 90).

لقد كان كل كتاب من كتب أندريه مارتلو يطلق من الحياة راسخاً بصورها، صاحباً باصطفاياتها، مثقلاً باكتشافاتها، لقد كتب عبقريته صوره من لانسجام بين تجارب حياة مرتبطة بمشاهير التاريخ، وطاقت التعبير الحقيقية

كتب أندريه مارتلو كتاب (إغراء الحرب) فاصحاً فيه الجشع

لعرسي، ومسحدياً عن التجريد الكوني للشرق لعد كس أنبريه مازلو يتوجع من لشقاده انبريه التي كان يقول عنها بأنها (مصا، بشمس لثوت)، (2 ص 110).

سدهم أنبريه مازلو في لحركات لشورية، وكان يحجم بأصب حديد، وكما أن الروايات لسي كيبها مازلو كانت مردها تجربة الحياة، فإن كتابته حول الفن مثلي (أرجل) وأصوات الصمت)، والمقدمة للمتعب الخيالي، كانت تردها أيضاً تجربة الحياة، أو ممارستها في مجال لفن التشكيلية ولا تقل تفصيل حياة أنبريه مازلو الشخصية عن الحياة في كتبه إلا بفارق طفيف، تماماً كما هي في بحاثه العسة، فالن لقا، وشعب، وليس موضوعاً عن الظلام، مر غير اعرف حال، سمبر عن كشفته لي الثورة الابسة، كب انصه، لمن رعبا اح، لمبر عن يكشفه لي الفن وتفضاته المعاصرة (كتب (أصوات الصمت))

### مرجعيات أنبريه مازلو الثقافية

هناك العديد من الكتاب والفنانين الذين أعجب بهم مازلو وتأثر بهم وشكلو حلميه، لشعابه والعيه ومن هؤلاء، انديس اكشميه لأول مرة وتأثر بهم هو (أبولوير) و(جيد) خلال لسنوات (1920-1930)، إصاصة الى نشره العميق به (دوستويفسكي) و(بودلير)، هؤلاء، الكتاب لنديس جدر العلق وتارة الحوف للكائن إنساني ولهذا فإن وراء صوت البطونة، وإحصاه لدى أنبريه مازلو نسمع شكوى مؤلمة في كل مكان تكشف كل عامر، طبقات من الظلام، الكتشف، وكان هذا الحبط من لأثم، والنمر الإنساني هو الذي ربط مازلو بهؤلاء، الكتاب ولغابيه

بالرغم من انجذاب أنبريه مازلو إلى هؤلاء الكتاب والعبيين، كان كثير لتردد على ستوديوهاتهم وزيارة معارضهم ولواقع رحلاته لأني

تمزمت أن ولع أندريه مارلو بالعين التشكيلي لا يعود فقط إلى ما بعد سنة 1945 وإنما هذا الولع يعود إلى أولى سنوات عمره العشرين، رسم المحصل أيضاً أن يعود ذلك الولع إلى سنوات مراهقته خلال السنوات 1920، كما أن أندريه مارلو كان يقسم اللوحات، حيث اشترى أعمالاً قيمة من (ريزن) و(برك) و(بيكاسو)، وكتبه كذلك أول معنى له حول الرسم وقام بكتابة مقدمة لمكتالوجيات المعارض وكتب حول الفنان التشكيلي (موتريه) Fautrier و(راؤول) Rouault مما جعل كتاباته هذه وثائق ذات قيمة فنية وأدبية، لم يوفق اللهامه واسماعه به لرسم لقد شغف أندريه مارلو بهؤلاء الفنانين وعجب بهم ببيكاسو، براك، راؤول، موتريه، شاندل، سير، لانجارد، لفير عن لعب رسائنه وسر وجوده بين حارب بعض الشعراء بغير في صنفه رسمه كل ذلك يقتضي بوجهه هذه **سيرة مارلو حول لعالم والإنسان** الذي يعني الذي يسعى ليس لتدوير عالمه كما هو بل كما هو أن يكون معنى لآلما ولأن فيه بهير رسام كما بهير عن ذلك أندريه مارلو معني رلهذا بأن هؤلاء الفنانين كان يربط بين نفسه وآلهما في برون معانيه كما هو ولا يرمونه كما هو وإنما يكتشفون عنه (9 ص 13)

لقد كانت ميول أندريه مارلو في البداية تتجه نحو المدرسة التكعيبية مثل أعمال (بيكاسو)، وكذلك إلى حد ما نحو أدورن، Derain ولوحات التعبيريين من أمثال (سور) Arbre، وراؤول Rouault ولعنه (موتريه) Fautrier، وبصورة فردانية إلى شاندل، ولكن بالنسبة لأندريه مارلو كانت هذه التصنيفات لا تشكل لديه أهمية ولا تستعمل إلا نادراً، وكان يكن، لإعجاب لكل واحد منهم، وبانجائهم لمحتلة فنانين يصدر عنه (برك) ويمثل السراجيديا عند (دوران) Derain و(راؤول) Rouault و(موتريه) Fautrier، بهم يسهون إلى نهج العالم لثني، ويرفضون إعادة صياغته كما هو وكل هؤلاء الفنانين ويصوره عامة

يتشككون لدعوه إلى الرقص والحبيب، ولا يحضرون للمواقع لمعروف للجميع وهو يكتب عنه (أولئك الذين لا يسمحون العالم ويملك ذلك الذين يأسون ذلك العالم) أو يكتب في مكان آخر (أن الإبداع يعدني أكثر من الكمال وهذا النوجه لدي يشكل نقطة الخلاف وعجائبي منذ سنوات العشرين وأبراك) و(بيكاسو)١.

إن أندريه ماركو لم يتوقف عن إعلان إعجابه بهذين الرسامين كحالة وفاة، منذ سواب شيا بهما، وعندما أصبح ويرا للشؤون الثقافية لدمبرال (ديمول) قام بتنظيم حارة ليرك عند رفاهه أمام أعمدة متحجب النور ويهود لتذكره في السطور لثالثية أدل الدور الحجاب الذي لعبه براك في عطفه حاك، لآب متعباً وكذب غير عن فكرة لقي أحدثت عنه مفكره منذ كسبه سواب انصب براك، تصدقائه، امتلكو حربه ثم سره لقد أعاد تقبلي كمن فاسي شعبي على الجبال، عند الجبال والذين

ومن المثير مبع مع بيكاسو مكان سواب لآب يعرف بأن لرسامين كان عملاً سواب سواب نرجه حتى سواب تقاسمان معن الرسم سنة 1912 وفي سنة 1974، وبعد موت (بيكاسو) كان ماركو قد كرس قسماً مهماً من كتابه (الرأس القام الدور)، حيث قام بشر محاثة له معه في مرم من أغسطس Saint Augustin في مطلق (كرايد أغسطس) حيث كان (بيكاسو) أمام عين أندريه ماركو أعظم معظم ومبدع للأشكال في الرسم في العالم القري١.

### الجمال عند أندريه ماركو

لقد كتب كثير من المظرين حول الجمال فلاسفة اليونان فلاطون، أرسطو وديكارت وكانت وبيكاسو وسارتر وغيرهم ولكن ما هو الجمال

لدى أندريه مازلو: "إننا لا نعثر على كلمة الجمال كما عثر عليها لافلاسنة عبر العصور. إن مازلو يرددي كلمة الجمال كما قبلت الفيلسوف الألماني كانت في عتباره الشيء الذي يشير الله. إن مازلو يسحر من كلمة الجمال التي نولد نتيجة لعلاقات من الأثوار. ويسأل مازلو منكم هل نعلم أن هذا النظام هو الذي يبرر العيون من خلال الانسجام والتعدي؟ إن هذا يجعل من العيان ما فيه وحشي براك كنوع من مؤلفي لعلاقات والأثوار.

إن هذا الطرح يوضح المقطوع الرئيسية لتفكير مازلو الجمالي، يختلف عن الطروحات التقليدية في هذا الموضوع.

أما بالنسبة للحجب الذي التعلل بحال الطبيعة ويحتمل لعمل لغوي، فإن هذا الموضوع لا يسطر على مازلو كما سطر على لافلاسنة ولكتوب من المصنفين ولذين يصفون بسميعة حجاب من بودلير إن الجمال لدى أندريه مازلو لا يعبر عن شيء محدد بل يتعدى إلى تصح معايير مختلفة وهذا ليس مقبولاً في أي حال. إن الجمال أصبح أحد من المفاهيم التي تعبر عن الجمال هو تلك التي لا تسمى محبة من خلالها لثمنين بمرورهم متغيرة مع كاتدرائيات القرون الوسطى ولعابد لاسيوية التي المنحدر بمحور معارف الهند والصين والتي امتزجت بلوحات سيزان وفان غوخ.

إن الجمال اليوم هو ما سبق أن عشاء، وهذا يختلف عن المصنوع الفلسفي لكانته.

إن مازلو لم يبحث عن معانيه، وإنما انطلق من الأشكال التي حاول من خلالها الإنسان التعبير عن رموزه حيث رجع بمحور هو منطقة التي من خلال تبسيطه للعالم وأن هذه الأشكال التي جسدها عبر معضلة عن الشروط التي يباحس فيها جميعاً تحيط به ولها فائدة كبرى (زحل) حيث يتناول فيه رسوم غويا الكابوسية وتماثل لرموز، إن بودلير وفيلكتور

هيكو يؤكدون هذا الطرح حيث يقول بودلير (الجميل هو ما يحمل شيئاً من الغرابة) (9 ص 35)

إذاً هل يمكننا التكلم عن علم الجمال عند مارتو؟ «إذا كان علم الجمال وكما حدده هيجل هو العلم الذي يبحث في الجمال ليعي ذاته ليس هناك علم جمال بطلعه مارتو، حيث أن مارتو لم يحدد شروطاً ولو يدرس الجمال ليعي إنه يقول وبصوره واضحة في مقدمة كتابه سانسق (إن هذا الكتاب ليس بتاريخ من وليس بعلم جمال، ولكن جيسماً معزاً عدة صفحات من كتاب نقد الحكم لكانت وعدة صفحات من كتاب أصوات الصمت لمارتو نجد بأن (كانت) كان قد كتب عنه جمال يسما مارتو كتب ملخصة عن لاندسج غداً بنسب غشيم ولكن هناك صفات طرقات جمالية من كتاب شعر الإحساس، اسمه يسما عن شعر سكلف، (8 ص 456،

### الجمال عند أندريه مارتو

لقد عبرت بحسب رمد عمر فلاطون، وهو من تعاليم الروحانية التي تنفع روا - الإبداع العي، فهي قدرة روحية تغترب من الإلهام والحس، وهي تحصل على الرزيم من قبل الرموز حسب اعتقاد أفلاطون، ومن خلال المخيلة يمكن الاطلاع على الحقيقة.

وفي العصر الحديث يعتبر الجمال هو المعالمة للروحانية المستجدة لنصير إذا التحليل في المعنى هو معرفة إيجاد التعبير الأكمل (الشيء الموجود) وليس أبداً افتراض، أو إبداع لذلك الشيء نفسه.

إن لتجديد الوقائع لمادة ابتدأ مع كود برمار الحصول على وقائع دنيئة بواسطة ملاحظات دعيمة إذا أردنا أن نمسح هذا الانعكاس في الصور وفي قلب ثقافة واحدة وحلال سين قليلة مثل هذا الانقلاب الكبير



والذي أنشأ به العديد من الفلاسفة المتحيزين ذهباً ومذهباً مارتو مثل هذا لا تغلب لا يمكن فهمه إذا لم نعلم الخاصية الفريدة للحضارة العربية حيث إن هذه الحضارة مبنية على تقليدين تعاضداً منذ البداية ثم حصل الانعزال بعد ذلك ثم وصل لتعارض بينهما إلى حد أن كل واحد منهما أقام لنفسه وجوداً مستقلاً وقطاً ثقافياً خاصاً.

وهذين المظهرين الثقافييين تنقسمهما أذهان الناس كقطامين مكرين لدرجة اعتراف بهما في لتدريس هذا المنهج العلمي والمنهج الأدبي، وأن لهذا الانقسام جذوره البعيدة، والمعروف على هذه الجذور وأنعمق فيها يساعد في توضيح مسألة العرب، فقد فهمت في أندريه مارتو جذور هذا الفهم، العرب على صورهم، فهمها وتحدد فهمها بمصاحبة واستشعار ذلك الكم من الخصائص العربية كونهما كمنخفض في الفن والأدب والسياسة حيث كان مارتو في أحد كتبه يكتب أن تلك الحقيقة هي هذه الصرخة التي هي ظلم من من نكروا أبناءهم العرب والإنسان موضوعاً، بناء على كل صور، فهمه من أن العرب سيبنوا، يقضي (البشير) بحثاً في يوم مستمر وقد وجد أندريه مارتو أن الفن هو الذي يجسد هذا التوفيق في المعاني والرسائل أكثر منه من الأدب لأنه سلوك مع وحدت (الموسيقى) بعكس الكاتب الذي يمثل الوعي

أوست ليرمان لتقليد الجديد الذي سيكون قوة وفعالية النهج العربي وذلك باعتقاد أسلوب معرفة لوضع مستنداً على المصطلحات الموضوعة وعلى الأيدي بنماثل قواعد العقل الإنساني وتمثيل الظواهر المحاكية لنظرة وهذا أصبح العالم الحاضن للمنطق مستنداً إلى علاقة السبب والسبب وعلى درامهما والصحيح (وقد برهن على ذلك علماء الاجتماع، وعلماء الشعوب والفلاسفة ومذهب أندريه مارتو) هو أن عطفاً فكرياً آخر كان بهما في السابق أبدعت من خلاله الحضارات لتقدمه أرقى

عمالها لعبية، وهذا لا يعود لعرض معزول عن حدوده وي مرتبط  
كارتباط لكونه بأيميه بمشركه للكائنات الحيه بالأشياء، في قلب هذه  
لروح المطلقة كل شيء يتصل لا حسب توازن اية تيرمائية بل حسب  
اعصو، وتأنف وتأنر سودي الى لمجادب أو الرافض سرها النحاس بكل  
حقبة مشابهه لأخرى يكون مرسيطة بها فليس حقيقه أو معرفه كاملة لا  
في انصهر الذي يبحث ولعرض المشرد وهذا البحث يسرد دتأ في  
كتابات مارتلو في خلال أحداث التاريخ ومائر لمن لبني على صور  
ومواقف متنافسة بطمح كلاً منها أن يعطي للوجود لبشري معنى أبه  
أصوات متعددة تجمعها الإرادة.

### الفنانون الذين أعجب بهم أندريه مارتلو

لعمري ليس من ليبي مارتلو في كتابه رندس سعي منهم  
طروحاته عماده الفكرة دم نعبان، سكيكين بيكسو وبرك  
وأندريه ريرال (André Derain)، جورج رن (Georges  
Rauol) (1870-1959)، رجبس لور (Jules Tassin) رشاغل  
وغوغان.

بيكاسو، يلقي أندريه مارتلو مع بيكاسو في فبه الذي يمثل لعمري  
ولعامرة كما أنه محرف ومعير من لطرر الأول، ومعير لقوق،  
وماسح للأشكال وهذا ما يحده في لوحته لجوريك (حيث مسح  
لأشكال مطبعية التي تمثل امرأة للعالم التي شوحت من قبل  
العاشستين حيث القرن العشرين الذي يتصدع فيه كل شيء)،  
ويبقى كل شيء، ويهزل فيه كل شيء)، لوحة (3).

أندريه ديران Andre Derain كان هذا لعاب من أنباغ لوحوشية، لا  
أنه نجح إلى الفن لرتجي لأفريقي وتقطه التقاء أندريه مارتلو مع

أعمال هذا الفنان واستخلاص لمصالية مواضيعه هو من خلال الارتباط الحقيقي للمشعور بالمأساة والربح ما بين الحياة المعاشة والفن من خلال صياغة هذا الفنان للأكتمة من مظاريق القنابل أيام المجندية في الحروب العالمية الأولى.

**جورج راودل Georges Raoult**: يشكل هذا الفنان الصورة الأخرى لذلك القلق والهلع الدفين للواقع الإنساني، والذي عبر عنه أندريه مارلو بصديق في كتابه (الوضع البشري). لقد شغل هذا الفنان فكره بالمخطيئة أكثر مما شغل بفكرة خلاص الإنسان من آثامه. لقد كان هذا الفنان قريباً من الدين في لوحاته. إلا أنه يبدو غائباً متجهماً في فنه وهنا لا يتجسد الجمال الذي يكتسب به ويتبع بل الجمال الذي يشير ويحفز والذي يشير إشكالية. لقد استخدم هذا الفنان الألوان القاتمة صور لهرجين على حقيقتهم المؤلمة واليائسة. لوحة (2).

**جيمس إنسور James Ensor**: أعمال هذا الفنان سجلت أندريه مارلو بتعبيراتها عن الانفعال الباطني الذي يطفئ ويثبط على اللوحة.

**شاهال**: عالم شاغال الفني هو عالم أندريه مارلو الذي يتعهد به عن الواقع، ليحوّله إلى واقع آخر يلهب بعيداً إلى عالم آخر بعيد عن العالم الواقعي لم يستطع الفنان تحقيقه فهرب مع حبيبته ليعلق في الفضاء، وهذا ما أحبه أندريه مارلو لدى شاغال عشقه وقف مسجوراً أمام أعماله في معرضه الاستعادي الذي لم يشقّه أمامه بأي كلمة حينها.

**غويا Goya**: أعمال هذا الفنان متوهجة ومتضاربة جعلت من فنه نقاش، فهو كتقيض أندريه مارلو لكل الفنانين ولكل التصنيفات ولكل حضور كل الفنون لتصور المجازر والكوارث وقطائع الحرب تتجاوز

مسحة الجمال الكائنية في الجليل والسامي لتجاوز الميخ والرهيب.  
لوحة (3).

هذه الخطوط، وهذه الأنواء، الدرامية المتفجرة وسط الكتل والأشباح  
القائمة، هي بمثابة غريزة البقاء، تستعد هائجة في وجه ملكوت الموت - ولا  
جدال في أن هذه الحبيوة المقتورة والمتناقضة هي التي أكسبتها التقدير  
والإعجاب لدى مازلو.



1. Le Conquarents, Grasset 1928.
2. Les conditions humains 1937.
3. L'espoir callimard 1937.
4. La musée einaginaire 1952.
5. Le miroir des limbs, Callimard 1976.
6. Les Noyer de l'Aenburg, lausarm 1943.
7. La tentation de l'occident. Grasset, Pris 1926.
8. Les Voix de Sifence, Gallimard 1951.
9. Le Saturne essaris etude sur Goya, Gallimard 1951.

المصادر العربية:

10) اللامذكرات، أندريه مارلو، ترجمة فؤاد كامل، 1971.

11) مارلو المتأصل والإنسان 1963. فؤاد كامل 1975.

\* \* \*



## لوحات تصور من الأصل

